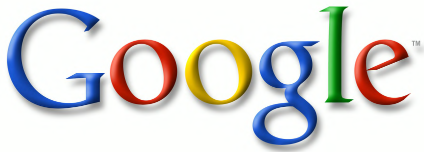


HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE,

DE P. L. GINGUENÉ,

MEMBRE DE L'INSTITUT, etc.

CONTINUÉE

PAR F. SALFI,

ANCIEN PROFESSEUR DANS PLUSIEURS UNIVERSITÉS D'ITALIE, etc.

10

TOME DIXIÈME.

A PARIS,

CHEZ P. DUFART, LIBRAIRE,

QUAI VOLTAIRE, N° 19.

M DCCC XXIII.

AVERTISSEMENT.

Après la publication des derniers volumes, VII, VIII et IX, de l'*Histoire littéraire d'Italie*, entreprise par M. Ginguené, on avait répandu que cet ouvrage était entièrement terminé, au moins pour ce qui a rapport au seizième siècle; c'est une erreur qui n'a pu être partagée que par ceux qui ne connaissaient pas bien l'histoire de ce grand siècle, ni le plan que l'auteur avait embrassé.

Dans l'*Avertissement*, en tête de la seconde partie de son *Histoire*, Ginguené avait promis de traiter de l'*églogue*, de l'*élégie* et des autres petits genres de poésie; des *ouvrages latins* en prose et en vers, aussi remarquables dans ce siècle par leur élégance que par leur nombre (1); et de donner, ainsi qu'il avait fait pour les siècles précédens, un aperçu des beaux-arts, bien autrement intéressant dans le seizième, dont enfin il devait présenter le brillant tableau dans un *résumé*

(1) T. IV, p. VI.

général. Ginguené avait donc regardé toutes ces parties comme indispensables au complément de l'Histoire que malheureusement il ne put terminer.

Il avait également indiqué çà et là divers objets particuliers sur lesquels il se proposait de revenir lorsque l'ordonnance de son plan l'aurait exigé. Ainsi il dit que *nous retrouverons l'Arioste au nombre des premiers poètes lyriques* (1); qu'il reviendra sur les odes et autres poésies de *B. Tasso* (2); que *Torquato*, son fils, comme poète lyrique, aura son tour (3). Il devait encore parler des *Madrigaux* du *Baldi*, en traitant des poésies légères (4), et des *Larmes de saint Pierre* du *Tansillo*, en s'occupant des poésies sacrées (5). Ces indications du savant historien m'ont fait sentir la nécessité d'exposer, dans un chapitre particulier, tous les genres de poésie lyrique, auxquels ces objets se rapportent, ou qui ne méritent pas d'être entièrement oubliés.

J'ai consacré un autre chapitre à l'églogue,

---

(1) T. IV, p. 374. — (2) T. VI, p. 61. — (3) T. VI, p. 310. — (4) T. IX, p. 34. — (5) T. IX, p. 71, N. (1).

genre dans lequel les Italiens ont particulièrement excellé au seizième siècle. C'est là que Ginguené aurait rendu justice au *Sannazaro* et à tant d'autres qui réclamaient une place dans son Histoire, ainsi qu'au *Muzio* qu'il s'était proposé de nous faire connaître plus avantageusement que par ses controverses théologiques (1), et dont la vie, ajoutait-il, occuperait ailleurs une place qu'il ne pouvait encore lui donner (2). J'ai cru devoir acquitter cette promesse, et remplir le vide que l'auteur n'aurait assurément pas laissé dans son ouvrage.

Il lui restait à parler des poésies latines dont il avait annoncé l'excellence et le nombre prodigieux. Il n'aurait pas sans doute négligé le *Sannazaro* qu'il avait déjà désigné pour un des poètes latins les plus distingués (3), ainsi que *Sadoleto* (4), *Castiglione* (5), *Bembo* (6), etc. Il comptait revenir bientôt sur le *Vida* et sur ses poëmes, quand il parlerait des poètes italiens qui s'il-

---

(1) T. VII, p. 42. — (2) T. IX, p. 46. — (3) T. IV, p. 40. — (4) T. VII, p. 28. — (5) T. VII, p. 550. — (6) T. IX, p. 258.

lustrèrent dans la poésie latine (1); et c'est là qu'on devait retrouver le *Fracastoro* non seulement au premier rang des poètes latins du seizième siècle, mais à la tête des premiers (2); c'est là qu'il aurait aussi traité des poésies *macaroniques* du *P. Folengo*, comme il l'avait promis en plusieurs endroits (3).

Il serait difficile de deviner la manière dont Ginguené aurait résumé cette longue Histoire. Quel qu'eût été son coup d'œil sur le seizième siècle, je me suis borné à relever certains résultats généraux qui le caractérisent et qui se font remarquer dans une immense variété de détails.

Ce que je viens d'exposer doit être pour mes lecteurs une garantie suffisante que ce que je leur présente est un complément indispensable de l'Histoire du seizième siècle et du travail que Ginguené s'était proposé. A sa manière près, je ne dis, je ne traite que ce qu'il aurait dit et traité lui-même, si la mort ne l'eût enlevé avant l'entière exécution de son plan. Il m'a fallu, en

(1) T. IX, p. 3 et 65. — (2) T. VII, p. 129. — (3) T. V, p. 537, et t. VII, p. 57.

quelque sorte, glaner après lui dans un champ en grande partie moissonné; je n'ai épargné aucune peine pour me mettre d'accord avec lui, et donner aux objets qui restaient à traiter l'ordre et l'ensemble dont ils étaient susceptibles.

J'ai cherché surtout à me conformer à la méthode et à l'esprit de mon prédécesseur. Il avait examiné les faits et les idées dont il rend compte, dans les sources mêmes, et non dans ces dictionnaires faits plutôt pour amuser que pour instruire. Voulant suivre son exemple, outre les livres que m'ont fournis les conservateurs de la Bibliothéque du Roi, j'en ai fait venir un grand nombre d'Italie. La nature de mes recherches et de mes remarques confirmera ce que j'ose à peine indiquer ici. L'exactitude et l'impartialité sont ce qui constitue les qualités les plus importantes de l'Histoire de Ginguené; j'ai employé tous mes soins pour ne pas rester, sous ce rapport, au-dessous de lui. Cette exactitude même paraîtra peut-être un peu minutieuse aux yeux de quelques lecteurs. J'ose me flatter néanmoins que, loin d'y voir une vaine parade d'érudition, le plus grand nombre sentira que tout ce que j'ai dit était indispen-

sable au plan et au caractère de cette Histoire.

Je termine ce volume par l'*Éloge* de Ginguené. Les Italiens lui devaient cet hommage; et, en le lui rendant, je ne suis que l'interprète de leurs intentions et de leur reconnaissance. On pourra le considérer comme un complément du résumé de cette Histoire, dont j'ai tâché de relever le mérite et l'utilité.

En écrivant dans une langue qui m'est étrangère, je prie mes lecteurs de vouloir bien me continuer l'indulgence dont ils m'ont honoré jusqu'à présent. J'ai cherché avant tout à être clair et précis; et quoique, dans un genre purement didactique, cette qualité me semble plus essentielle que les ornemens du style, je n'ai cependant rien négligé pour rendre, sous ce rapport, mon ouvrage au moins supportable. Si je fais cette dernière observation, ce n'est pas dans la vue de me donner, aux yeux du public, le mérite du peu de succès que pourraient obtenir mes efforts, mais pour consigner ici le témoignage de ma gratitude envers les personnes que je me suis fait un devoir de consulter, et qui m'ont aidé de leurs conseils et de leurs lumières.

HISTOIRE LITTÉRAIRE D'ITALIE.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE XXXIX.

De quelques genres les plus remarquables de poésie lyrique : Epitaphes, Epigrammes et Madrigaux; Fables et CANZONETTE ; *Odes, Hymnes et Psaumes; Elégies et Sylves. Des* POEMETTI, *profanes et sacrés, et des poètes les plus distingués dans ce genre; Luigi Tansillo, son* VENDEMMIATORE *et les* LARMES DE SAINT PIERRE. *Improvisateurs : Silvio Antoniano, etc.*

Nous nous sommes déjà occupés de la poésie lyrique, considérée dans le sens le plus propre, et des écrivains qui se sont particulièrement distingués dans ce genre de compositions que les Italiens appellent *sonetti* et *canzoni*. Mais cette sorte de poésie est si riche et susceptible de formes si variées, et les poètes les plus célèbres nous ont fourni tant de modèles dans les différentes espèces qu'elle embrasse, qu'en les passant sous silence, nous croirions laisser incomplète l'histoire du siècle qui

nous occupe. Nous placerons dans cette classe les espèces de cette poésie les plus remarquables ; mais comme la bizarrerie en a souvent multiplié les dénominations, nous ne nous arrêterons que sur celles qui, soit par l'originalité de leur forme, soit par la réputation de leurs auteurs, méritent plus spécialement de fixer notre attention. La marche que nous avons adoptée nous conduira naturellement à parler de ces ouvrages, connus en Italie sous le nom de *Poemetti*, qui plus ou moins étendus, semblent quelquefois par leur forme, tenir le milieu entre les genres lyrique et épique, proprement dits.

Le genre de poésie qui se fait d'abord remarquer par sa brièveté, et qui souvent, comme la piqûre de l'abeille, laisse une impression très profonde, est celui des inscriptions ou des épitaphes. Quelquefois il n'entre dans leur composition que trois, deux, ou même un seul vers; mais elles expriment toujours plus qu'elles ne disent. On en trouve dans les longs poëmes de l'Arioste et du Tasse, qui n'excèdent pas les bornes d'un vers; telle est celle que l'Arioste fait élever à Paris, aux libérateurs de l'empire :

Alli liberatori dell' impero (1).

Le Tasse a suivi cet exemple, lorsqu'il a rendu le même honneur à la mémoire de Dudon (2).

(1) *Orlando Furioso*, c. XLIV, st. 35.

(2) *Qui giace Dudone :*

Casio da Narni, qui se distingua par la singularité de son poëme sur la *mort d'Oger le Danois* (1), crut intéresser davantage en y insérant des épitaphes sous la forme de sonnets, et même d'églogues. Mais tout ce qui est singulier n'est pas toujours digne d'imitation; et son poëme n'est plus regardé que comme une espèce de marqueterie romantique.

On trouve souvent de ces épitaphes sur des tombeaux. Telle est celle que composa *Bernardo Accolti*, et que l'on voit sur la tombe du poète *Serafino dell' Aquila*, dans l'église de Sainte-Marie du peuple, à Rome. Elle est au dessous de la célébrité que quelques personnes ont voulu lui donner (2). Nous citerons plus volontiers l'inscription qui existe encore à Ferrare dans le cimetière de Saint-François. Elle fut faite pour un certain *Niccolò Bellaja*, maître d'hôtel d'Alphonse II, et parent du célèbre *Giambattista Pigna*; elle annonce simplement que c'est là qu'on a placé son corps, et qu'il

---

Onorate l'altissimo campione.
Gerus. lib. c. III, st. LXXIII.

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 552.

(2) *Qui giace Serafin : partirti or puoi :*
Sol d' aver visto il sasso, che lo serra,
Assai sei debitore agli occhi tuoi.

« Séraphin gît ici. Tu peux maintenant t'en aller, content d'avoir vu son tombeau et d'avoir pleuré. » Le *Fontanini* attribuait cette épitaphe à *Pietro Aretino*. Il s'est trompé, en confondant celui-ci avec *Bernardo Accolti* qu'on nommait aussi l'*unico Aretino*.

ne demande aux passans qu'un *pater* et un *ave* (1). On dit que Clément VIII, en visitant cette église, après avoir lu cette épitaphe, ne put lui refuser la petite faveur qu'il demandait de si bonne grâce.

Le poète qui, au seizième siècle, se fit le plus remarquer par ce genre de compositions, fut *Lodovico Paterno*, napolitain (2). Il en publia un grand nombre dans un recueil qu'il intitula *Tumuli*, sépulcres; mais la fécondité n'est pas toujours un mérite. Parmi les épitaphes qui attirent plus d'attention, on doit distinguer celles qui appartiennent au genre épigrammatique, comme celle que Machiavel fit pour le gonfalonier *Pier Soderini*, en faisant dire par Pluton à son âme, qui s'était présentée aux portes de l'enfer : « Loin d'ici, imbécille; ce sont les limbes qui doivent te recevoir parmi les enfans (3). » On en trouve plusieurs de ce genre dans celles de l'*Accolti*.

L'épigramme, qui

N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné,

séduisit beaucoup de poètes, soit par l'apparente facilité de sa courte composition, soit par le penchant naturel des hommes à la médisance. On fut assailli de toutes parts de ces petits traits

---

(1) *Di Niccolò Bellaja, detto il Pigna,*
Qui giace il corpo, e chiede in cortesia
Un PATER NOSTER, *e un* AVE MARIA.

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 160 et 324.

(3) Voyez ci-dessus, t. VIII, p. 30, R. (3).

qui souvent même paraissaient sous le nom de *Strambotti*, tels que ceux de *Diomede Guidalotto* (1), de *Giò. Pollio Lappoli* (2), et de *Pietro Aretino* (3). Un certain *Buoso Tomacci* de Lucques voulut encore multiplier et même outrer cette espèce de poésie légère; il en publia un recueil en 1600 (4) : elles ont quelque rapport avec la satire badine, où l'on ne se propose d'autre but que de faire rire.

Ce fut *Luigi Alamanni* qui se distingua le premier dans le véritable genre épigrammatique, et il en est regardé comme l'inventeur. Nous avons de lui cent vingt-deux épigrammes (5); elles sont composées de vers rimés, deux à deux, comme les alexandrins. Il y en a de très spirituelles, qui peuvent rivaliser avec les meilleures des Grecs et des Latins. Souvent elles ressemblent à de petits tableaux fort piquans. Dans l'une c'est Horatius qui, défendant seul le pont contre une foule de Toscans, s'écrie qu'un seul homme qui méprise

(1) *Tirocinio delle cose volgari*, Bologne, 1504.

(2) *Strambotti novi*, etc., Venise, 1522.

(3) Il adressa ses *Strambotti alla villanesca*, à des dames bolonoises, Venise, 1544, in-8°.

(4) Sous le titre ridicule de *La tremenda e spaventosa compagnia de' tagliacantoni e mangiapilastri*, imprimé à Venise et à Viterbe, in-8°.

(5) Elles se trouvent à la fin de son poëme, *La Coltivazione*, dans quelques éditions.

la mort est plus redoutable qu'une légion qui aime la vie (1). Dans l'autre, c'est Brutus qui répond à ceux qui le raillent sur sa folie, que le comble de la sagesse est de paraître fou quand il le faut (2). Ici, c'est Crassus qui dit à Caton que rien n'est plus utile que l'or, et à qui Caton répond : C'est l'opinion de nos jours; mais ce bien ne dure que peu de temps (3); là, c'est Socrate qui, après avoir avalé le poison, d'un air gai, demande à ses amis : Pourquoi pleurez-vous, si je vais être délivré de ma prison (4)?

Au fond, ce ne sont là que des apophthegmes moraux dont la pensée est plutôt sévère que piquante. La véritable épigramme doit être une très courte satire, qui suppose toujours un peu de méchanceté de la part du poète qui l'emploie. Le même *Alamanni* en a laissé plusieurs exemples; en voici quelques-uns : Auguste, rencontrant un voyageur qui lui ressemblait, lui demande si sa mère avait été jamais à Rome; le voyageur lui répond que ce n'était pas sa mère, mais son père qui y venait souvent (5). La jeune Élise, morte de chagrin, est pleurée par tous ses amans; car n'étant

(1) *Gridava Orazio, quando tenne in fronte*, etc.

(2) *Quando alcun riprendea del suo furore*, etc.

(3) *Disse Crasso* à *Caton : dall' oro nasce*, etc.

(4) *Socrate per morir, prese il veleno*, etc.

(5) *Un pellegrin, che molto il simigliava*, etc.

à personne, tous la regrettent comme leur bien commun (1). Hélène assure Ménélas qu'on ne lui a enlevé que le corps de sa femme, son âme étant restée toujours auprès de lui; Ménélas lui répond qu'elle ne lui avait donc laissé que la partie la plus méprisable (2). Enfin Clytemnestre reproche à sa sœur qu'elle n'a pas été aussi chaste que belle; Hélène lui répond qu'au moins son mari vit encore (3).

Je ne puis abandonner les épigrammes d'*Alamanni*, sans rappeler celle où il a cherché à donner la tournure épigrammatique à l'une des plus belles odes d'Anacréon. Une abeille irritée pique l'Amour au doigt, au moment où il dérobait son miel. Tout en pleurs, il vole entre les bras de sa mère, et lui montrant la piqûre : Quoi! dit-il, un si petit insecte fait une blessure si grande? Que sont donc celles que tu fais aux hommes et même aux dieux? dit la mère en souriant. En comparant cette épigramme avec l'ode qui en a fourni le sujet, on appréciera mieux encore le caractère qui la distingue.

Ce que l'*Alamanni* fit de l'ode d'Anacréon, *Gabriello Simeoni* le fit aussi des *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il réduisit en forme d'épigrammes en

(1) *Della vergine Elisa è qui la spoglia*, etc.

(2) *Tornata a Menelao l' ingiusta Elena*, etc.

(3) *Riprendea Clitennestra la sorella*, etc.

ottava rima (1); mais la seule forme extérieure ne suffit pas pour rendre épigrammatique un sujet qui ne l'est point. *Mario Colonna* et *Girolamo Pensa* furent plus originaux. Celui-ci publia un volume entier d'épigrammes, en 1570.

Michel-Ange *Buonaroti* s'exerça aussi dans ce genre. Parmi plusieurs épigrammes que contiennent ses poésies, on trouve celle qu'il adressa à un mauvais poète qui avait cru honorer sa statue de la Nuit, par une épigramme qui ne pouvait être du goût de l'artiste. Le poète disait que la statue dormait parce qu'elle était vivante; si tu ne le crois pas, éveille-la, continuait-il, et elle te parlera (2). Michel-Ange répondit pour sa statue avec beaucoup de finesse : « Dans ces temps d'infamie, il est heureux pour moi de dormir et même d'être de marbre; au moins je ne vois, je n'entends rien de ce qui se passe. Parle donc bas, et garde-toi de m'éveiller » (3).

On a souvent confondu le madrigal avec l'épigramme, quoique ces deux espèces de poésie aient

---

(1) *Metamorfoseo d'Ovidio figurato ed abbreviato*, etc., Lyon, 1559.

(2) *E perchè dorme, ha vita;*
Destala, se nol credi, e parleratti.

(3) *Grato m' è il sonno, e più l' esser di sasso,*
Mentre che 'l danno, e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
Però non mi destar, deh parla basso.

chacune un caractère propre qui les distingue. L'épigramme peut être polie, douce, mordante, maligne, etc.; pourvu qu'elle soit vive, c'est assez. Le madrigal, au contraire, a une pointe toujours douce, gracieuse, et qui n'a de piquant que ce qu'il lui en faut pour n'être pas fade. Il se compose de vers septénaires et endécasyllabes, mêlés et rimés au gré du poète. On l'a cru d'invention moderne; ceux qui le font dériver du genre bucolique, comme en effet semble l'indiquer le nom qu'on lui a donné (1), pourraient se tromper sur le vrai caractère du madrigal; car il exige plus de finesse que n'en admet le genre pastoral.

Nous avons vu des madrigaux au quatorzième siècle; mais ce fut au seizième que ce genre eut le plus de vogue. Il était même celui qui seul ou plus que toute autre composition, servait à la musique, comme aujourd'hui la *cantata*. Plusieurs poètes en publièrent des volumes entiers, cités par le *Quadrio* (2). Je ne parlerai que de ceux qui se sont le plus distingués, ou dont le nom ajoute à l'intérêt de leurs productions.

Andrea Navagero qui, au milieu des occupations les plus sérieuses, ne dédaignait pas de cultiver les muses, s'exerça dans ce genre de poésie

---

(1) *Mandriale*, *madriale*, *madrigale*, dérivé de l'italien *mandra*, bergerie.

(2) *Storia e Ragione d'ogni poesia*, vol. III, p. 315.

légère. Je ferai remarquer entr'autres, ce madrigal, qui est une petite idylle (1). Il dit, avec une élégance qu'on ne peut pas rendre, que les beaux yeux de sa dame ayant pénétré dans son cœur, réveillèrent l'Amour qui y était endormi. L'Amour, ainsi réveillé, s'amusa à recueillir leurs rayons les plus doux, et en forma une image si charmante, qu'elle attira, dit le poète, toute l'attention de son âme. Alors elle lui parut si indulgente et si humaine, que, malgré sa cruauté, il espéra la fin de ses peines, et remercia l'Amour de l'avoir fait si long-temps souffrir. La justesse de l'allégorie, la simplicité de l'image, le coloris du style, forment de ce madrigal le tableau le plus charmant et le plus fini.

Giambattista Strozzi (2) surpassa tous ses contemporains dans la même carrière. Il était né à Florence, en 1504, et consacra sa vie entière aux études et aux lettres, comme presque tous ceux qui ont appartenu à la même famille; il mourut en 1571. On dit qu'il a laissé un grand nombre de poésies inédites; mais ce qui lui mérite une place dans cette histoire, c'est un volume de madrigaux

---

(1) *Donna, de' bei vostri occhi i vivi rai*, etc.

(2) Il ne faut pas le confondre avec un autre *Strozzi*, de la même famille, mort en 1634, à qui *Andrea Rubbi* a attribué les madrigaux de celui-ci. *Parnaso Italiano, Lirici misti del secolo* XVI, p. 321.

qu'on publia, après sa mort, en 1593 (1). D'après l'autorité de *Lionardo Salviati*, Ménage nous assure (2) que c'étaient les madrigaux du seizième siècle les plus estimés. *Strozzi* a varié le choix de ses sujets, et presque tous sont traités avec grâce et finesse. Il demande au Repos, qui aime les ombres de la nuit, pourquoi il ne revient plus dans son cœur que le jour n'éclaire jamais (3). Il le rappelle encore depuis le retour de la nuit jusqu'à l'aube du jour qui le menace et le chasse (4). Une de ces compositions nous offre le tableau le plus gai de l'Avarice qui se plaint, toujours enfermée dans un hôtel tout tapissé de toiles d'araignées (5). Il n'épargne pas non plus l'Or qui, plus cruel que le Fer, sort des enfers, déguisé sous des dehors si magnifiques; il le repousse lui et ses satellites dans l'abîme d'où il est sorti (6). Souvent il consacre ses vers aux objets de son amour et de sa tendresse; il pleure la maladie et la mort d'un de ses enfans

(1) *Florence*, in-4°.

(2) *Annotazioni alle Rime del Casa.*

(3) *Dolcissimo riposo*, etc.
Che non fai nel mio cor fosco ritorno?
Nel mio cor sì, che mai non vide il giorno?

(4) *Ecco la bionda*
Alba, che ti minaccia,
Ecco il sole, ecco il dì, che ti discaccia.

(5) *Terre, e mar tutti cerchi*, etc.

(6) *Ferro crudel, ma quanto*, etc.

chéris (1); enfin il n'y a aucun sujet que le *Strozzi* n'ait su plier à la forme du madrigal.

Ce genre de poésie galante eut tant de crédit, qu'il ne fut pas dédaigné par ceux même qui s'étaient distingués dans les genres les plus sérieux. *Luigi Tansillo*, contemplant une petite tache noire qui brillait sur le visage de sa dame, la compare à une étoile; mais, dit-il, si tels sont ses défauts, que seront ses qualités (2)? Le *Tasso*, lui-même, en adressa à un petit chien, dont les morsures n'étaient que des baisers, et à qui il prodiguait souvent des caresses et des pâtes, pour qu'il le laissât passer tranquillement chez sa maîtresse (3).

Giambattista Guarini, rival du *Tasso* dans quelques genres, le surpassa de beaucoup dans celui-ci. *Muratori* a commenté deux de ces madrigaux, qui ne me semblent pourtant pas les plus recommandables. Dans l'un, Lycoris donne une rose à Battus, et devient vermeille comme la fleur même. C'est assez pour faire dire au poète que celle qui donne une rose, n'est plus qu'une rose elle-même (4).

(1) *A tuon, ch' elce divella*, etc.
Di te, frate, m' incresce, e di te, madre, etc.

(2) *Caro, amoroso neo*, etc.
Ma, se tali ha costei
In sua beltà le mende,
Quai poi saranno i fregi, ond' ella splende?

(3) *Taci, Grechin, deh taci*,
E prendi quest' offella, e questi baci.

(4) *E parea rosa, che donasse rosa.*

On y voit l'esprit du *Guarini*. *Muratori* ne s'était pas aperçu que l'idée de ce madrigal avait été empruntée à l'Arioste, et que *Guarini* l'avoit altérée (1). L'autre madrigal (2) me semble meilleur : le cœur du poète se transforme en un petit oiseau dont sa maîtresse pleurait la fuite. Cette métamorphose peut bien mériter quelque indulgence dans un madrigal ; mais le cœur, ainsi déguisé, vole sur le sein de sa dame ; et celle-ci, s'étant aperçue de l'artifice de son amant, tue l'oiseau et se moque de sa mort. A quoi bon la belle peinture, si la pensée porte à faux?

Nous accordons encore plus de mérite à un autre de ses madrigaux (3), où le poète demande à l'Amour s'il loge sur le visage de sa belle ou dans son cœur. Il lui semble cependant qu'il est sur le visage de sa dame, quand elle brille de toute sa beauté, et qu'il est dans son cœur, lorsqu'il fait l'essai de ses flèches. Alors il lui dit : Si tu veux montrer ton pouvoir, change parfois de demeure, et habite tantôt dans son cœur et tantôt sur mon visage. *Guarini* traduisit heureusement le fameux distique d'Ausone Gallus, sur Didon (4), qui trahit

(1) Voici l'épigramme latine de l'Arioste :

Hasne rosas, an te vendas, an utrumque, puella,
Quæ rosa es, atque inquis vendere velle rosas?

(2) *Piangea donna crudele*, etc.

(3) *Dov' hai, tumido Amore*, etc.

(4) *O sfortunata Dido*, etc.

son mari et fut trahie par son amant; et qui ayant fui après la mort de l'un, se donna la mort après la fuite de l'autre (1). J'ai cité cet exemple pour faire observer que plusieurs poètes se sont amusés à traduire les meilleures épigrammes des anciens, et que ce genre de traduction est le plus difficile à cause de la fidélité et de la précision qu'il exige.

Le dernier écrivain que ce siècle vit figurer dans cette sorte de poésie légère, comme en tant d'autres, fut *Bernardino Baldi* (2). Nous en dirons d'autant plus volontiers un mot, qu'on avait promis de faire une mention particulière de son *Lauro* (3). C'est un recueil de madrigaux, que l'auteur appela *scherzo giovanile*, badinage de sa jeunesse. S'il laisse désirer quelquefois plus de jugement, on en est dédommagé par la fécondité de son esprit. Il lui donna le nom de *Laurier*, pour célébrer, comme Pétrarque, le nom de son amante; et comme celui-ci fit un *canzoniere* de tous ses sonnets, *Baldi* en fit un aussi de ses madrigaux. Dans l'un, comme dans l'autre, le poète chante ses amours; avec cette différence que Pétrarque aime à se tourmenter, et que *Baldi* semble ne vouloir que s'égayer. C'est à ses lecteurs qu'il adresse son premier madrigal;

---

(1) *Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.*
Morì l' uno, e fuggisti;
Fuggì l' altro, e moristi.

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 365.

(3) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 34.

il les dédaigne s'ils ne sont pas des amans comme lui. Il dédaigne aussi des muses vieillies, il en invoque une toute jeune et jolie et qu'il aime de tout son cœur (1). Souvent il croit voir revivre en elle la charmante Laure de Pétrarque, et prie Apollon d'élever ses vers au niveau de ceux de ce grand poète, pour les rendre dignes de cette Laure nouvelle (2). Il compare les qualités de sa belle à celles du laurier, et il trouve aussi dans l'une l'amertume du fruit de l'autre (3). Si ces comparaisons ne plaisent pas toujours dans les sonnets de Pétrarque, elles ne sont point déplacées dans des madrigaux.

Les douze dernières pièces de ce recueil sont remarquables par leur forme et leur dénomination. En voici une qui, dans le fond, n'est qu'une espèce d'idylle anacréontique (4). Au moment d'un orage, l'Amour cachant ses ailes et ses armes, s'adresse au jeune poète : Sauve-toi, lui dit-il, des menaces de Jupiter, à l'ombre de ce laurier, qui seul te pourra garantir. Le poète, épouvanté et crédule, y court sur-le-champ; et l'Amour attache ses bras avec une chaîne à cette plante immortelle, en lui disant : Je te détacherai lorsque les feuilles de ce laurier

(1) *Madrigal*, II.
(2) *Madr.* XX.
(3) *Madr.* XXXV.
(4) *Era coperto il cielo*, etc.

auront changé de couleur (1). Le *Crescimbeni* (2) a donné à cette espèce de madrigal, qui se distingue des autres par son étendue, le nom de *Madrigalessa,* nom employé pour la première fois par le poète *Lasca*, pour désigner des poésies bizarres et *berniesche*. On l'appliqua dans la suite à des poésies plus ou moins sérieuses, mais qui retiennent toujours quelque chose du madrigal, et qui, peut-être, à cause de leur étendue non ordinaire et de leur loquacité, furent surnommées *Madrigalesse*.

Je ne puis me dispenser de faire une dernière remarque touchant l'influence générale que cette sorte de poésie légère finit par exercer sur la plupart des autres, même sur celles qui, par leur nature, en diffèrent le plus. On aperçoit en effet cet esprit badin et ingénieux, qui était convenable aux madrigaux, dans des compositions qui ne devaient nullement le comporter. J'en trouve des exemples dans les sonnets d'*Angelo di Costanzo* (3), qui présentent plus de recherche que de naturel. On regarda le *Pastor fido* comme une suite de madrigaux, et ses personnages, comme des épigrammatistes. (4). On pourrait faire le même reproche

(1) *E quinci disse : allor fia ch' io ti sciolga,*
Che perda il suo color la verde foglia.

(2) *Storia della poesia*, etc. vol. I, p. 186.

(3) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 344.

(4) Le cardinal Scipione Gonzaga l'appelait *Filza di Madrigali.* Voyez *Gravina*, *Trattato della tragedia.*

à d'autres productions littéraires du même temps.

Le seizième siècle est si riche dans presque tous les genres de littérature, que souvent les Italiens eux-mêmes en ont perdu de vue quelques-uns. A peine y ont-ils aperçu la trace des Apologues ou de ces petites fables, qui ont fait dans la suite la réputation de tant de poètes chez les autres nations. Le même *Bertola* qui, dans le dernier siècle, s'était principalement adonné à ce genre de poésie, et qui aurait voulu que l'Italie n'eût rien emprunté de l'étranger, regardait comme une chose singulière que jusqu'alors les Italiens n'eussent point eu de fables (1). Il se consolait à peine en rencontrant quelques apologues insérés dans des poëmes de tout autre nature, dont ils font partie : en effet, on en trouve dans le *Morgante* du *Pulci* (2), dans les *Satires* de l'Arioste (3), et même dans les poésies du *Berni* et de l'*Alamanni* (4). *Bertola* croyait que personne, chez les Italiens, n'avait composé de fables avant le docteur *Crudéli*. Il se trompait, ainsi que tant d'autres qui l'ont précédé ou suivi.

Les traductions en prose des Fables d'Ésope, et les éditions qu'on en avait faites, sont une preuve

---

(1) *Saggio sopra la favola; lezione*, II, p. 7.

(2) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 215.

(3) Satires, I, II, IV, V et VII. Voyez ci-dessus, t. IX, p. 101.

(4) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 181, etc.

que les Italiens n'étaient pas indifférens à ce genre de poésie; et pour ne parler que de leurs productions en vers, ils en possédaient une d'*Accio Zucco*, Véronais, déjà publiée vers la fin du quinzième siècle (1). Ce n'est pas une simple version; l'auteur n'a pris d'Ésope que le sujet, et chaque fable est suivie d'un sonnet qui en explique la moralité.

Ceux qui se livrèrent au même travail, et eurent plus de succès, au seizième siècle, furent *Cesare Pavesi* et *Giovan-Mario Verdizzotti*. Le premier était d'Aquila; il florissait dans la seconde moitié de ce siècle, et imita cent cinquante fables des anciens, la plupart d'Ésope, et toutes versifiées en octave *rima*. Elles parurent d'abord deux fois sous le nom de *Pietro Targa* (2); mais, en 1575, l'auteur en publia une troisième édition sous son véritable nom. *Verdizzotti*, Vénitien, auteur de plusieurs ouvrages, surtout en vers latins, imita aussi une centaine de fables, et se servit pour sa composition de divers genres de mètre. Il les publia à

---

(1) Elle fut imprimée d'abord à Vérone, en 1479; depuis à Venise en 1491, et en 1493, sous le titre d'*Accii Zuchi Summacampaneæ Veronensis*, etc. *in Æsopi fabulas interpretatio per rhythmos in libellum*, etc.; et même réimprimée, en 1497, sous le titre d'*Esopo Historiado*, etc.

(2) *Il Targa, dove si contengono le cento e cinquanta favole tratte da diversi autori antichi, e ridotte in versi e rime italiane da Cesare Pavesi*, in-12.

Venise en 1570 (1); et cette édition, ainsi que les autres qui la suivirent, eut beaucoup de succès par les figures analogues aux fables dont elle fut ornée, et que le *Fontanini* et le *Quadrio* ont attribuées au Titien. Ces figures, dessinées en bois, ne furent que l'ouvrage de *Verdizzotti* lui-même, comme le *Zeno* l'a très bien remarqué (2).

Bernardino Baldi avait, dans le même temps, composé cent *Apologues* en prose (3), qu'il soumit au jugement d'un certain *Leon-Battista Alberi*, qui se connaissait beaucoup dans ce genre de composition. Celui-ci, comme l'assure le *Baldi* lui-même, en avait fait de très remarquables par leur finesse et par leur brièveté. Il est cependant à regretter que le *Baldi*, dont le génie se prêtait à tous les genres de poésie et de style, ne se soit pas donné la peine de rédiger ses apologues en vers. Tels qu'ils sont, ils semblent tous être de son invention. On y trouve un Héron qui, pour s'être élevé trop haut en voulant imiter l'aigle, se brûle les ailes et tombe à terre; une Lime qui n'épargne pas

(1) Et même en 1575, 1577, etc. sous le titre de *Cento favole morali de' più illustri antichi e moderni autori greci e latini, scelte e trattate in varie maniere di versi volgari*, etc. in-4°.

(2) Voyez la *Biblioteca* de *Fontanini*, t. II, p. 119, N. (a), édition de Parme.

(3) On les trouve vers la fin de ses *Versi e prose*, Venise, 1590. Il les avait composés en 1582.

même le Fer, quoique étant de sa race; un Paysan qui, se fiant à un Renard, le charge de la garde de ses poules; un Rossignol qui, renfermé dans sa cage, s'efforce en vain de persuader à d'autres oiseaux de sacrifier aussi leur liberté à une vie plus paisible; un Sauvage à qui l'on a dit que la société civile est un paradis, et qui trouve que cet état est pire que le sien, qu'on appelle enfer, etc.

Le *Crescimbeni* a voulu, un siècle après, mettre en vers ces cent Apologues (1); mais déjà ils avaient été la plupart imités par *Giulio-Cesare Capaccio*, contemporain de *Baldi*. Il était de Campagne, dans le royaume de Naples; et ayant été, pendant quelque temps, au service du duc d'Urbin, en qualité de gentilhomme, il y connut probablement le célèbre auteur des apologues, et conçut le dessein de les imiter. *Capaccio* les publia, à Naples, en 1602 (2); ils se distinguent par leur justesse et par leur concision. Lors même que l'auteur emprunte des autres, il expose à sa manière ce que les autres n'avaient qu'indiqué. Il a donné à ses *Apologues* la forme du madrigal, et chacun est suivi

(1) *I cento Apologhi di B. Baldi, portati in verso da Giovan-Mario Crescimbeni*, Rome, 1802, in-12.

(2) *Apologhi e favole in versi volgari, con la giunta delle dicerie morali*, Naples, 1602, in-8°. Remarquons qu'ils ne sont pas au nombre de cent, mais de quatre-vingt-douze, et qu'ils n'appartiennent pas tous au *Baldi*, comme on l'a dit jusqu'ici.

d'une *Diceria* qui est une espèce de petit commentaire qui fait connaître la moralité de la fable. Ginguené a imité deux de ces fables (1) : dans l'une, l'Eau se plaint d'une Machine hydraulique qui la rend prisonnière, et soupire après celui qui pourrait la délivrer de son esclavage ; la Machine lui fait observer que c'est elle-même qui lui donne la force et les moyens d'en user selon son bon plaisir. Dans l'autre, c'est un Poète désintéressé qui chante les anciens héros de préférence aux vivans, pour ne pas multiplier les ingrats.

On voit par ce court exposé que les fables n'étaient nullement étrangères au seizième siècle, ni même aussi rares qu'on l'a prétendu.

Nous pouvons chercher dans ce même siècle l'origine des *Canzonette*, ou odes anacréontiques, qui, en vogue dans le siècle suivant, ont multiplié les richesses du parnasse italien. On pourrait considérer ces odes comme un développement du madrigal. Celui-ci ne comporte qu'une strophe, et la *Canzonetta* en comprend plusieurs du même nombre de vers, conservant toujours, dans le fond, la même grâce et la même élégance. On a cru en trouver quelques traces parmi les poésies de l'*Alamanni*

---

(1) Ce sont la XXe et la XXXVIe, sous le titre de *Machine hydraulique*, et du *Poète désintéressé*. Voyez *Fables* de Ginguené, p. 116 et 176. Voyez aussi les 3e et 37e apologues du *Baldi*.

et de *B. Tasso*; mais les premiers essais qui semblent approcher le plus du type que nous venons de tracer, sont deux odes, l'une de *Jacopo Marmitta* (1), l'autre d'*Antonio Allegretti* (2), dont nous avons déjà parlé (3). Le premier, à l'occasion du retour du printemps, exhorte sa nymphe à l'aimer tandis qu'il en est temps. L'*Allegretti*, de Forli, qui florissait vers 1540, dépeint Fémie au moment qu'elle tresse une guirlande et se promène, en chantant, dans une prairie, pendant que Vénus et ses petits Amours folâtrent autour d'elle. Le chant de cette jeune bergère est adressé au soleil, qu'elle prie de répandre la félicité sur ses compagnons; les nymphes et les bergers, charmés par son chant, déposent à ses pieds des fleurs et des fruits, et chantent ses louanges à leur tour.

Ce nouveau genre semble encore plus développé dans une *Canzonetta* (4), qui était presque oubliée dans les *Marmi* du *Doni* (5). C'est une de ces pièces de vers que les Italiens ont appelées *Maggiolate*, parce qu'on les chantait pour célébrer la fête du *Mai*. Le poète raconte qu'en cueillant des fleurs, il a vu sa rose favorite dans un sentier écarté, et qu'elle ne lui avait jamais paru si belle; que sa

(1) *Ecco il fiorito aprile*, etc.

(2) *Femia, la pastorella*, etc.

(3) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 322.

(4) *Nel vago, dolce, e dilettoso maggio*, etc.

(5) Voyez ci-dessus, t. VIII, p. 392.

bergère, cachée près de là, lui avait jeté de l'eau, et l'avait tout inondé, pour le punir de ce qu'il n'était pas paré de fleurs, comme il le devait dans ce jour solennel; et que, pendant qu'il plantait un laurier devant sa maison, il a entendu ces douces paroles: Bientôt tu seras heureux (1).

Tous ces premiers essais, quoique remarquables par la fraîcheur de leurs images, et la simplicité du style, sont bien loin d'égaler les *Canzonette* d'*Ottavio Rinuccini*, celui-là même qui, vers la fin du seizième siècle, ouvrit la carrière, dans ce genre ainsi que dans le mélodramatique, au génie du Métastase qui, un siècle après, devait éclipser tous ses devanciers (2). Dans une de ses *Canzonette* (3), il provoque les yeux de sa maîtresse pour qu'ils viennent se battre avec son cœur, qui se promène *dans le champ de bataille*. Il n'a pour armes que des soupirs, et cependant il espère vaincre ses ennemis. Dans une autre (4), il chante sa victoire. Sa superbe ennemie est enfin sa prisonnière; toutefois, loin de lui faire porter des chaînes, il la garde entre ses bras, et ne prétend d'elle d'autre tribut que son cœur. Dans une troisième (5), étant blessé à mort, il exhorte ses sou-

(1) *Fortunato per me tosto sarai.*

(2) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 373.

(3) *Occhi immortali*, etc.

(4) *O voi, che in pianto*, etc.

(5) *Dolci sospiri,*
Dolci martiri, etc.

pirs à demander secours; il s'adresse lui-même aux yeux de sa belle ennemie, et leur dit : « Blessez-moi si vous le voulez, mais ne me tuez pas, pour avoir, du moins, le plaisir de me blesser encore » (1). On ne peut refuser à ces images, quoique simplement dessinées, l'esprit et le caractère des odes anacréontiques.

Quelques poètes, encore plus hardis, entreprirent d'imiter Horace et Pindare. Dans cette vue, ils substituèrent au nom de *Canzone*, que Pétrarque avait déjà consacré, les noms d'Odes et d'Hymnes qui, malgré l'influence des pétrarquistes, s'introduisirent dans le parnasse italien. On commença, dès la première moitié du seizième siècle, par varier du moins les formes de ce genre lyrique; et les premiers qui s'y firent remarquer, furent l'*Alamanni* et *B. Tasso*, dont nous avons déjà indiqué les efforts (2). L'*Alamanni* crut imiter encore mieux la marche libre et hardie de Pindare, en substituant aux noms de strophe, d'antistrophe et d'épode, ceux de *ballata*, de *controballata* et de *stanza*. Il se donna lui-même, par cet artifice puéril, pour le premier Italien qui, ayant orné son front de la couronne de Pindare, ait fait entendre ces chants nouveaux aux rivages de l'Arno (3).

(1) *Ferite, ch' io non mora,*
Per poi ferirmi ognora.

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 296 et 299.

(3) *La sua ghirlanda antica*

Mais il s'en faut bien que de telles formes, ou plutôt de telles dénominations qui n'ont plus aucune valeur, ni même aucun sens parmi nous, suffisent pour constituer le caractère et le talent de Pindare. Ce n'est pas ainsi qu'Horace cherchait à suivre le vol du poète grec. *B. Tasso*, plus asservi aux conseils et à l'exemple du lyrique latin, donna souvent à ses odes et à ses hymnes, quoi qu'en pense le *Crescimbeni* (1), plus de liberté, de noblesse et d'harmonie. Il avait très bien senti que ce n'était ni le mécanisme de la versification, ni la division des odes grecques, mais l'invention, l'ordre et le coloris qu'il en fallait imiter (2). Enfin, quelque peu de succès que ces deux poètes aient obtenu dans leur nouvelle carrière, ils auront toujours le mérite de l'avoir ouverte à ceux qui l'ont, depuis, plus heureusement parcourue.

L'*Alamanni* et *B. Tasso*, après avoir singé les Grecs et les Latins, ont voulu aussi imiter le prophète David et composer des Psaumes. On a longtemps discuté pour déterminer lequel des deux a le premier fait entendre ce genre de cantiques

---

Per voi non mi si toglia, etc.
Forse, se chiaro un giorno
Sarà il mio nome oscuro
Nel pindaresco stile, etc. Hymno I.

(1) *Storia della poesia*, etc. vol. I, p. 128.

(2) Voy. sa *Dédicace* au duc de Savoie, en tête de ses *Odes*.

dans le parnasse italien. Ils étaient contemporains; et malgré l'intervalle que l'on remarque entre la publication des Psaumes de l'un et ceux de l'autre, il est probable qu'ils les composèrent dans le même temps (1). Ce qui est incontestable, c'est qu'on trouve plus d'un exemple de ce nouveau genre de composition, à une époque antérieure, parmi les poésies du *Benivieni* et de quelques autres. Mais les deux poètes que nous venons de citer les ont fait tous oublier, et sont considérés comme les inventeurs de ce genre.

L'*Alamanni*, dans un voyage par mer, fut atteint d'une maladie grave. Frappé de ce danger, il oublia, pendant quelque temps, ses amours, et composa sept Psaumes, en *terza rima*, qu'il intitula *pénitentiaux*. Il pleure, comme David, sur ses péchés; il se recommande à la miséricorde de Dieu, dont il implore son pardon, et plus encore la grâce, pour ne plus retomber dans l'erreur. Mais quelle que soit sa contrition, il est bien loin d'avoir l'onction du prophète; il semble quelquefois monotone, et même ennuyeux. On voit que ce n'était pas la vocation du poète.

---

(1) Les OEuvres de l'*Alamanni* furent imprimées à Lyon, en 1532, et il avait adressé ses *Psaumes*, en 1526, à *Bernardo Altoviti*. Les *Psaumes* du *B. Tasso* ne furent dédiés à Marguerite de Valois qu'en 1559. Ce que disent, à ce sujet, le *Crescimbeni* et son annotateur, n'est pas tout-à-fait exact.

On trouve plus de richesse, de variété, et quelquefois de chaleur, dans les Psaumes de *B. Tasso*. Ils sont au nombre de trente, et l'auteur leur a donné le mètre et la marche de l'ode, dont quelquefois la phrase d'une strophe occupe une partie de la suivante. On y rencontre des images et des comparaisons plus ou moins frappantes. Il promet souvent de chanter les louanges de Dieu et les merveilles de la nature, si Dieu veut le délivrer de ses dangers (1); tantôt il pleure sur son état, et même sur celui de son pays, menacé par l'étranger (2); tantôt il brûle du désir de rejoindre son Dieu (3), où il en célèbre les œuvres et les bienfaits (4). En général, son langage est presque toujours sacré et biblique, si l'on en excepte quelques traits mythologiques qui lui sont échappés. Enfin nous le jugeons de beaucoup supérieur à l'*Alamanni*, quoiqu'il soit loin d'atteindre à la majesté et à l'énergie du poète pénitent qu'il s'était proposé d'imiter. Au reste, aux titres près, ces poésies, prétendues nouvelles, ne sont dans le fond ou que des *canzoni* et des odes semblables à celles que *B. Tasso* avait composées, ou des élégies comme celles de l'*Alamanni*. Cependant le *Crescimbeni* (5) a tellement

(1) *Psalm.* XII et XIII.

(2) *Ps.* XIV.

(3) *Ps.* XVII.

(4) *Ps.* XXV.

(5) *Storia*, etc. vol. I, lib. III, cap. 17.

exagéré le mérite de ces psaumes, qu'il va jusqu'à dire qu'après leurs auteurs, aucun ne s'est plus hasardé de donner le même titre à de semblables compositions; ce qui n'est pas exact. On a encore vu bien des psaumes (1); mais, loin d'approcher du ton de ceux des prophètes, ils sont tous restés fort au-dessous de ceux de *B. Tasso* et de l'*Alamanni*.

Le genre élégiaque eut bien plus de succès. Les Italiens, à l'exemple des Grecs et des Latins, ne se bornèrent pas à répandre des larmes et des vers sur les tombeaux; ils consacrèrent aussi leurs Élégies au récit de leurs amours et de leurs aventures; mais dans ces compositions l'on ne trouve plus de la véritable élégie que le ton toujours pathétique et plaintif. La forme que leur ont donnée les Italiens, et qui semble la plus convenable à une suite de distiques, est celle de la *terza rima*, qui, depuis le Dante, a servi à des genres si différens. Il en est quelques-uns qui ont soupiré leurs plaintes en d'autres mètres. Malheureusement la plupart de ces poètes, qui ont rempli de larmes leurs élégies, en font verser rarement à leurs lecteurs.

Si l'on donne ce nom aux compositions qu'en Italie on appelait *Disperate*, les élégies remonteraient jusqu'au quatorzième siècle. *Ser Dino Fo-*

(1) Voyez la *Biblioteca* de *Fontanini*, où il cite plusieurs auteurs qui se sont exercés dans la poésie psalmodique, t. II, p. 98 et suiv. édition de Parme.

restani de Sienne, surnommé le *Saviozzo*, en fit une qui fut imprimée dans un recueil d'*Agostino* d'Urbin (1). Nous en parlons moins à cause de son mérite, que parce qu'elle rappelle la mort que l'auteur se donna, après l'avoir terminée (2).

Celui qui, le premier des Italiens, fit paraître ses vers sous le nom d'Élégies funèbres, fut *Bernardo Bellincioni*, dont il est fait mention ailleurs (3). Il pleura, vers la fin du quinzième siècle, la mort du cardinal de Mantoue et celle de Julien de Médicis. Mais ses élégies comme ses autres vers prouvent seulement qu'il ne méritait pas cette couronne poétique dont le duc de Milan, *Lodovico Sforza*, voulut le décorer. *Girolamo Benivieni* en publia aussi quelques-unes à la même époque; mais celles qui se firent encore plus remarquer, soit par leur mérite, soit plutôt par le nom de l'auteur, furent les élégies de *Sannazaro*. Il en fit plusieurs en latin, dont nous parlerons ailleurs, et trois en italien, dont la première a pour sujet la mort du marquis de Pescaire, qui n'est ni Ferdinand d'Avalos, mari de *Vittoria Colonna*, comme on l'a débité, ni Alphonse, général de Charles-Quint, mais un autre Alphonse qui voulant surprendre le

---

(1) En 1490. Elle commence ainsi :

Le infastidite labra, in cui già posi, etc.

(2) *Crescimbeni*, *loc. cit.*, vol. I, lib. III, p. 205.

(3) Voyez ci-dessus, t. III, p. 543.

château neuf, à Naples, y fut introduit et tué par un de ses esclaves. La seconde est consacrée à la mort de *Pier Leonio;* et la troisième à celle du Christ.

Dans la première de ces élégies, le poète feint une vision (1). Endormi sur la colline de Pausilype, il voit sortir de la terre un feu dévorant qui réduit en cendres tous les lieux qu'il parcourt. La belle Astrée prend la fuite et se sauve dans le ciel. Cependant le poète aperçoit une ombre toute resplendissante par ses armes et par ses propres rayons; il la reconnaît et pleure la mort du héros magnanime; l'ombre, tranquille, cherche à le consoler par la vanité même de sa propre gloire. Pendant qu'elle parle, une lumière éclatante jaillit de sa blessure. Voilà, dit-elle, le seul honneur qui reste à ceux qui se sont exposés à tout pour en mériter. Enfin elle fait ses adieux au moment où la lune sort de la mer, et saluant les étoiles, satisfaite, elle vole vers l'empyrée. Le sujet est un peu commun, mais l'exposition et les détails dévoilent le grand poète qui l'a traité.

La seconde élégie (2) contient aussi une vision; mais elle est remarquable en ce qu'elle fait preuve d'un de ces assassinats secrets qu'on a reprochés aux Médicis, et dont fut victime un célèbre savant,

---

(1) *Scorto da' miei pensier fra' sassi, e l' onde*, etc.

(2) *La notte, che dal ciel carca d' oblio*, etc.

Pier Leonio, dont nous avons ailleurs rappelé les qualités (1). L'Arno, s'élevant sur ses ondes et cachant son front et ses yeux sous une couronne de branches de saule, reproche à Florence sa cruauté, et exhorte le poète étranger qui l'écoute, à fuir cette ville impie. *Sannazaro* lui obéit : en fuyant il rencontre et reconnaît, au milieu d'une forêt, l'ombre de *Pier Leonio*. Aussitôt il lui demande pourquoi il s'est donné la mort; car c'était là l'opinion qu'on avait répandue, après l'avoir assassiné. L'ombre indignée de cette calomnie, l'assure qu'elle a toujours abhorré le suicide, et par principes et par caractère; elle lui raconte comment il fut tué et précipité dans un puits profond, où l'on trouva son corps quelque temps après. Elle appelle Dieu à témoin de son innocence. Enfin elle s'écrie, par une apostrophe que le *Casa* a si bien imitée dans un de ses sonnets très connus : « O exécrable soif de l'or qui subjugues la terre, va malheureuse, et sois en horreur à toi-même (2)! » Elle annonce aussi la chute du trône de l'auteur de sa mort; mais Pierre

(1) Voyez ci-dessus, t. III, p. 583. Après le *Sannazaro*, le même fait a été confirmé par *Paolo Giovio* et Démétrius *Calcondila*, dans une lettre publiée par *Bandini*. Voyez *Collectio veterum monumentorum*, etc. Arezzo, 1752.

(2) *Or va, infelice, a te stessa rincresci*, etc.
Il me semble que c'est de ce vers que le *Casa* a tiré sa belle phrase :

de Médicis, qui l'avait commandée, mourut tranquillement dans son lit.

La troisième élégie tire tout son intérêt de la nature du sujet.

Depuis le *Sannazaro* nous pourrions citer un grand nombre de poètes qui suivirent son exemple, tels que *Firenzuola, Fabio Galeota, Lodovico Paterno*, le *Minturno*, etc. dont quelques-uns d'entre eux se distinguent plutôt par le genre de mètre qu'ils ont adopté, que par le fond des pensées. *Firenzuola* introduisit le vers *sciolto*; et *Paterno* une espèce de sextine qui n'eut point de succès. On pourrait rappeler ici cette complainte, ou *Disperata*, de l'infortunée *Accaramboni* dont nous avons ailleurs déploré le sort (1). Mais ceux qui méritent le plus notre attention, sont : l'*Ariosto, B. Tasso* et *Luigi Alamanni*, que la fécondité de leur esprit place aux premiers rangs de presque tous les poètes.

L'*Ariosto* n'attacha pas beaucoup de prix aux *Rime* par lesquelles il débuta dans le parnasse; il les fit même, depuis, oublier par ses grandes productions. Néanmoins nous ne pourrions, sans injustice, passer sous silence ses vingt élégies qui,

---

Torna a Cocito . . . .
. . . . ivi a te stessa incresci.

Voyez son *Sonnet* sur la jalousie : *Cura che di timor*, etc. Ci-dessus, t. IX, p. 332.

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 416.

quoique composées dans sa jeunesse, sont regardées, par quelques-uns, comme parfaites en leur genre (1). On y trouve ce coulant et cette correction qui caractérisent le génie de l'auteur. Il dit toujours ce qu'il veut, sans effort. Il se plie à tous les sujets; mais lorsqu'il se plaît à nous occuper de ses mésaventures, il n'est jamais pénétré d'une douleur profonde; il ne veut pas non plus l'exciter dans ses lecteurs. Le sujet de sa première élégie, est une des allégories les plus gracieuses; c'est une femme qui pleure un laurier accablé par l'hiver et par la tempête, et dépouillé de ses vertes feuilles. Elle rappelle tout ce qu'il lui en a coûté pour l'élever; elle craint encore de nouveaux dangers, et adresse ses prières aux dieux pour qu'ils protégent sa plante chérie. Je cite la troisième élégie comme une preuve de ce que peut produire un génie vraiment poétique, sur un sujet qui semble n'avoir aucun intérêt. Ayant quitté sa dame pour aller dans je ne sais quel village, le poète est surpris, chemin faisant, par un grand orage. Il décrit tout ce qu'il a souffert comme une juste punition de son départ; il espère même que les amans tireront profit de son désastre (2).

(1) Voyez *Satire e Rime dell' Ariosto*, publiées par *Rolli*, à Londres.

(2) *S' esser può mai, che contro lei più pecchi,*
Tal pena sopra me subito cada,
Che nel mio esempio ogni amator si specchi.

L'*Ariosto* s'amuse quelquefois à nous peindre ses galanteries. Dans la sixième élégie, il célèbre une nuit qui fut très propice à un de ses rendez-vous mystérieux. Il en rappelle les circonstances les plus remarquables; il fait entrevoir tout ce qu'il devrait cacher, et sa jouissance se répand dans ses vers. Il termine enfin par reprocher à l'Aurore de n'avoir point retardé son retour. Si ton vieux mari t'ennuie, lui dit-il, pourquoi ne te pourvois-tu pas d'un jeune amant pour partager tes plaisirs et laisser jouir les autres (1)? Cette nuit fut suivie par une autre toute contraire aux vœux du poète (2); il rencontra mille obstacles et mille dangers; cependant, le jour revint, et il fut trompé dans son attente. On voit que l'*Ariosto* dans ces élégies comme dans les autres, ne se laisse guère entraîner par cet esprit platonique qui, de son temps, dominait tous les poètes. Il est toujours franc épicurien. C'est celui qui, sous ce rapport, s'approche le plus des anciens poètes élégiaques. Lors même que surpris, dans un de ses voyages, d'une maladie grave, il craint pour sa vie, il ne s'afflige que de mourir loin de ses parens et de sa maîtresse; il demande que l'on transporte,

(1) *Se il tuo vecchio t' annoja,*
Che non ti cerchi un più giovine amico,
E vivi, e lasci altrui vivere in gioja?

(2) *Élégie* VII.

du moins, ses restes à Ferrare et près de sa bien-aimée.

Les élégies de *B. Tasso* offrent peu d'intérêt; il n'en publia que six. Dans la première, il invoque Lucine pour assister aux couches de la duchesse de Ferrare, et il invite le Pô et ses nymphes à les célébrer. La troisième se compose de consolations au poète *Berardino Rota*, sur la mort de son frère. Dans la cinquième, s'adressant au savant *Girolamo Molino*, il envie le séjour de Salerne, et rappelle les vertus de *Ferrante Sanseverino*, son patron; mais les larmes de *Cintia* le retiennent à Venise. Cette *Cintia* était la fameuse *Tullia d'Aragona*, dont il fut l'un des amans les plus distingués (1). Presque toutes les élégies de *B. Tasso* se terminent par quelque digression tirée de la mythologie. On y retrouve cette douceur et cette élégance de style qui caractérisent la muse de ce poète; mais parfois on y cherche en vain l'originalité qu'exige ce genre de poésie. Je suis même étonné que, banni de sa patrie comme l'*Alamanni*, quoique pour une cause toute différente (2), il ne parle jamais de son exil qui aurait été, pour ses élégies, un sujet beaucoup plus intéressant que ses amours.

L'*Alamanni* se donne lui-même pour le premier des poètes élégiaques de la Toscane. Il s'était

(1) Voyez ci-dessus, t. V, p. 48, et t. IX, p. 408.
(2) Voyez ci-dessus, t. V, p. 52.

proposé d'imiter Tibulle et Properce, comme ceux-ci avaient imité Callimaque et Phylètas (1). Ses trente élégies, divisées en quatre livres, et dédiées à François I[er], prouvent assez qu'il en avait fait son occupation principale; et véritablement c'est le poète le plus élégiaque du seizième siècle. Il y met plus de sentiment, et par conséquent il inspire plus d'intérêt que tant d'autres. Ordinairement il nous entretient de ses amours; et, ce qui est plus remarquable, il s'adresse quelquefois à son Mécène lui-même. Ainsi que ces anciens poètes dont il imite le ton, il ne se pique pas trop de fidélité; il cherche à ménager à la fois *Flore* et *Cinthie*; et nous verrons bientôt qu'à ces deux rivales il en joindra une troisième; cependant il ne cesse de leur prêcher la fidélité. Dans la septième élégie, il recommande à *Flore* de n'être pas infidèle, parce que les belles infidèles vieillissent plus tôt et passent leurs derniers jours en se haïssant elles-mêmes et les autres (2). Mais les amours ne lui font jamais oublier sa patrie et la liberté. Il pleure, dans

(1) *Arno omai cerca di novel poeta;*
Io sarò forse quel, etc. *Élég.* I.

(2) *Il peccar, più che'l lungo tempo, imbianca;*
Cotal s' aspetta aver vendetta, e pena
A bella, che in amor di fede manca.
Vecchia poi siede, e di vergogna piena,
Curva traendo alla rocca la chioma,
E 'l mondo ha in odio, e se stessa ama appena.

la troisième élégie, sur son exil, et plus encore sur ses causes. Ainsi, dans la sixième du second livre, parlant à la fortune, il proteste qu'il n'ambitionne ni richesse ni pouvoir, et qu'il ne désire que sa bien-aimée et sa liberté (1). La première élégie du troisième livre, célèbre à la fois *Flore* et *Cynthie*: ce qui ferait croire qu'elles étaient d'accord sur le partage du poète. L'amant veut leur faire un cadeau, au retour de la fête du mai, selon l'usage du temps; il s'occupe donc de leur envoyer son petit livre à qui il apprend, selon l'exemple d'Ovide, ce qu'il doit dire à l'une et à l'autre. Le quatrième livre est consacré tout entier à des élégies pieuses; il y chante l'annonciation de la Vierge, la naissance, la passion, la résurrection du Christ, etc.

Luigi Tansillo voulut figurer aussi dans le genre élégiaque. On dit que, suivant dom *Garzia*, fils du vice-roi Tolède, à l'expédition d'Afrique, il fut obligé de faire des élégies dans les intérêts de son patron, mais il s'y prit de manière qu'il servit en même temps les siens propres; ainsi la même élégie était adressée à la maîtresse du poète et à celle de son Mécène. Il n'est donc pas éton-

---

(1) *Io non ti chieggio quel, che 'l mondo invano*
Cerca ad ogni or, possanza, oro, e terreno;
Libertà chieggio, e 'l mio bel volto umano.

nant que l'on y trouve plus d'esprit que de sentiment. En voici quelques exemples. Au moment de son départ, il suppose que l'âme se séparant du corps, cette séparation ne sera pas aussi cruelle que celle qui éloigne l'amant de sa bien-aimée. Il croit même que l'Amour divise l'âme, de sa propre main, en deux moitiés ; en conséquence il se dispose à en laisser une à son amante, et à livrer l'autre à la fureur des flots. Il désire, il espère cependant que, lorsque las de pleurer, il s'endormira pour quelques instans, son image céleste voudra bien l'accueillir dans ses bras. Mais comme il a le pressentiment de périr loin d'elle, il la prie de verser au moins quelques larmes sur sa cendre. Le poète néanmoins ne cesse pas d'invoquer les dieux, et surtout le dieu Mars, pour qu'il le garantisse de ses coups mortels ; car c'est assez, dit-il, qu'il soit blessé par l'Amour, et d'ailleurs il serait plus juste de frapper les avares et les ambitieux. Cette morale, qui honore beaucoup le poète, ne pouvant convenir à son patron, prouverait que cette élégie n'avait pas été composée pour lui.

On peut remarquer ici que la plupart des poètes élégiaques furent napolitains, tels que *Sannazaro*, *Galeota*, *Paterno*, *Minturno* et *Tansillo* ; *B. Tasso* lui-même pourrait être regardé comme napolitain. Néanmoins, à en juger d'après leurs productions, où l'on est plus frappé de la vivacité

des images, qu'attendri par les plaintes de l'amour malheureux, il paraît que le ciel de Naples inspire aux poètes plus de joie que de tristesse.

Les Italiens voulurent rivaliser avec les anciens dans tous les genres où ils s'étaient exercés; mais quelquefois ils en empruntèrent plutôt le titre que le caractère. Ils composèrent aussi des *Sylves*, à l'exemple de Stace. Si l'on voulait déterminer cette sorte de composition, elle consiste, ce me semble, dans une espèce d'abondance et de variété, que d'autres poëmes plus sévères ne comporteraient pas. On dirait que le poète s'abandonne à sa verve, et que, sans beaucoup s'arrêter à ce que prescrivent l'ordre et la précision, il se laisse aller où bon lui semble. C'est pour cela qu'on donna à cette composition le nom de *Sylve*, qui exprime une réunion de toutes sortes d'arbres et de plantes, comme jetés au hasard sur le même terrain. Mais il nous semble incontestable qu'elle pourrait emprunter son nom de quelqu'autre genre avec lequel elle aurait plus d'analogie.

On trouve une de ces poésies, ainsi intitulée, parmi les *Rime* de *B. Tasso*, sur la mort de *Luigi Gonzaga*; mais c'est encore l'*Alamanni* qui l'emporte sur lui. Il en publia dix-sept, divisées en trois livres. Le premier avait donné à la sienne un certain mètre dont l'effet ne compense guère le travail qu'il dut lui coûter. L'*Alamanni* n'employa que le vers *sciolto;* et ce qui le rend encore supérieur,

c'est qu'il y porte plus de verve et plus d'intérêt. La première de ces *Sylves* nous présente un tableau de tout ce qu'il y avait de plus brillant à la cour de François Ier; et l'on peut regarder cette pièce comme un monument historique où figurent les plus grands personnages de la France et plusieurs savans italiens. Dans la deuxième, le poète semble avoir oublié Flore et Cynthie, pour une beauté nouvelle. D'autres poètes s'étaient plu à donner à leurs dames les noms de laurier, de myrte, de genévrier, etc.; l'*Alamanni* se contenta de désigner la sienne comme *plante ligurienne*, sans la spécifier davantage. A l'en croire, l'Amour avait fixé son nid parmi ses vertes branches; les Muses avaient abandonné les lierres, les myrtes et les lauriers du parnasse, pour chanter assises sous son ombrage, et Apollon les rappelait en vain (1). Dans tout le deuxième livre, le poète pleure la mort de *Zanobi Buondelmonti*, son compagnon d'exil, dont il exalte les vertus et le patriotisme. Ces cinq *Sylves* prouvent, plus que toute autre composition de l'*Alamanni*, combien il aimait la liberté et sa patrie;

---

(1) *Nelle sue verdi frondi ha il nido Amore;* etc.
Sotto i bei rami suoi cantando stanno
Le nove Muse; onde Parnasso un tempo
Vedovo, e nudo le rappella indarno;
Ch' elle schernendo l' edre, i lauri, i mirti,
Sola hanno in pregio la mia pianta altera.

et par cette raison même, elles honorent aussi François Ier à qui il les avait adressées. La quatrième *Sylve* du troisième livre est remarquable par la singularité du sujet, et des pensées qu'il a inspirées à l'auteur. Il veut relever les bienfaits du sommeil; à l'entendre, c'est lui qui répare les forces de la nature et qui souvent rend heureux l'homme le plus misérable; c'est lui qui égalise les fortunes et les conditions. Il n'oublie même pas les avantages qu'il en tire lui-même, surtout lorsqu'il rêve de sa plante.

Il est temps de nous occuper d'un autre genre de poésies, encore plus important que tous ceux dont nous venons de parler. Les Italiens les appellent proprement *Poemetti;* ils semblent s'éloigner plus ou moins du genre lyrique, et quelquefois s'approcher des grands poëmes. On leur a donné, suivant le mètre qui les distingue, les noms de *tercets*, de *chants*, d'*octaves*, ou simplement de *sciolti*. Le Dante avait accrédité la *terzina*, dont se servit Pétrarque pour ses *Triomphes*. *Poliziano*, plus que tout autre, mit en vogue l'octave *rima;* et d'après le *Trissino*, on employa pour la même destination le vers *sciolto*. Mais quelles que soient la forme et la dénomination qu'on veuille accorder à ces poëmes, nous pensons qu'ils ne seront jamais de vrais *Poemetti*, s'ils ne contiennent pas une action, une fable complètement développée, et, par conséquent, un plan plus ou moins

régulier et suivi, et presque semblable à celui du poëme épique. Tel est, du moins, le caractère que nous assignons aux poëmes dont nous nous occupons ici.

Je ne place donc pas dans cette classe ces pièces plus ou moins longues de *sciolti*, d'*octaves* et de *tercets*, qui, à l'élégance du style près, n'ont aucun mérite, et ne sont que de simples discours versifiés. Je n'y range pas non plus ce nombre de strophes que la *Terracina* s'amusait à composer sur quelques stances de l'Arioste (1), et même plusieurs stances de *Lodovico Martelli*, de *Vittoria Colonna*, du *Bonfadio*, du *Casa*; et les vers de tant d'autres, qu'on a si fort exaltés, et auxquels ne pourrait convenir, tout au plus, que le nom de *Sylves*. Qu'on se garde bien d'accorder le titre de *Poemetti* à la plupart de ces *Stanze* dont *Lodovico Dolce*, *Antonio Terminio* et *Agostino Ferentilli*, ont publié divers recueils (2).

Il ne faut pas non plus parer de ce titre ces poëmes historiques, qui rivalisent avec les grands poëmes par leur étendue matérielle; ils manquent ordinairement d'invention et de plan comme les précédens, et souvent même de coloris et de style. Machiavel, né pour être plutôt historien que poète,

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 414.

(2) Voyez *Fontanini, Biblioteca*, t. I, p. 311; édition de Parme.

accrédita ce genre, par son exemple, en composant ses *Decennali*. Ce n'est qu'une espèce de chronique en vers, dont la première partie énumère rapidement les événemens arrivés en Italie, depuis 1495, pendant dix années, et dont la seconde n'est pas achevée (1). Machiavel fut bientôt suivi, comme il avait été précédé, par une foule d'autres écrivains qui nous donnèrent de ces poëmes prétendus *historiques*, et qui ne sont en réalité ni poëmes, ni histoires. Ainsi *Niccolò degli Agostini* décrivit tous les faits d'armes arrivés en Italie, depuis 1500 jusqu'à 1521 (2). Nous en pourrions citer bien d'autres; mais ils ne prouveraient que la bassesse des versificateurs qui prodiguaient leurs flatteries à de prétendus héros qui les avilissaient. On en fit tantôt pour les Français, et tantôt pour les Espagnols ou les Allemands; souvent ils empruntent le titre de leur poëme du nom de leurs héros tels que *Lautrec*, *Trivulzi*, *Charles-Quint*, *Philippe II*, etc. Heureusement l'histoire véritable de ces personnages a démenti et fait oublier tous ces poëmes; malgré la peine que s'est donnée surtout le *Quadrio*, pour les ressusciter (3).

---

(1) *Decennale I delle cose fatte in dieci anni in Italia*, etc. Francfort et Genève, 1550.

(2) *Successi bellici, seguiti in Italia*, etc. Venise, 1521.

(3) Voyez *Della Storia e Ragione d'ogni poesia*, vol. IV, lib. I, distinz. III.

Le premier qui ait donné le vrai modèle des *Poemetti*, a été sans doute *Angelo Poliziano*, en publiant vers la fin du quinzième siècle ses *Stances*, divisées en deux livres, pour la joûte de Julien de Médicis, poëme dont on a parlé ailleurs (1). Les *Stances* qui, au commencement du seizième siècle, firent le plus de bruit, furent celles que publia le *Bembo* sur la *Chasse de l'Amour* (2). Elles ont la même pureté de style que les autres poésies de cet écrivain; mais l'invention et le plan n'ont pas assez d'intérêt. Dans je ne sais quel endroit délicieux de l'Arabie heureuse existe, dit le poète, un peuple entièrement dévoué au culte de Vénus. La déesse apparut un jour à deux de ses ministres, et leur révéla qu'en Italie, et précisément dans la ville d'Urbin, il y avait des femmes qui osaient mépriser ses lois; bref, elle leur impose le devoir de les convertir. Ces deux apôtres, conduits sur un char par l'Amour, arrivent bientôt à Urbin. Mais comment exécuter leur mission, si les dames de ce pays n'entendent pas leur langage? Alors le *Bembo*, qui s'y connaissait, se fait leur interprète, et récite un long sermon où il dit tout ce qu'on a répété depuis, pour faire préférer l'amour à la chasteté. La fable, qui n'occupe que treize strophes, n'est

---

(1) Voyez ci-dessus, t. III, p. 519.

(2) *La Caccia d'Amore.*

que l'exorde de ce sermon, qui en comprend jusqu'à trente-sept.

Bientôt on publia, sous le même titre, des stances nouvelles; mais au lieu d'améliorer le plan du *Bembo*, on ne fit que chanter la palinodie. L'auteur était *Egidio* de Viterbe, cardinal comme le *Bembo*, et peut-être même plus savant que lui. Il savait le latin, le grec, l'hébreu et l'arabe; il professait la théologie et la philosophie platonicienne; il fut un orateur si habile, qu'il intéressa même Alexandre VI et Jules II, qui certes n'étaient pas disposés en faveur des prédicateurs et de leurs sermons. Ce dernier pape le chargea de faire, en 1512, l'ouverture du concile de Latran qui devait s'opposer au concile ou plutôt au conciliabule de Pise. Le discours qu'*Egidio* prononça, à cette occasion, a trop d'intérêt pour qu'il n'en soit pas fait ici quelque mention. L'orateur, dans son exorde, se félicite d'avoir, depuis quelques années, prophétisé en chaire, que de grandes calamités menaçaient l'Église, et s'applaudit de ce qu'on sente enfin, avec lui, la nécessité d'une réforme qui seule pourrait les prévenir. Il ne voit cependant d'autre moyen pour l'exécuter que les conciles. Il fait le tableau le plus touchant des malheurs de l'Italie ensanglantée, gémissant de toutes parts sous l'oppression de ses ennemis; il n'épargne personne, pas même le pape et ses courtisans. Il les exhorte à poser les armes profanes et à en

prendre d'autres propres à leur ministère ; à faire la guerre aux abus et aux scandales qui inondent l'Église et déshonorent la religion chrétienne. Ce discours qui, en d'autres temps, aurait fait brûler l'auteur par l'inquisition, fut alors imprimé, et ce qui est encore plus remarquable, *Egidio*, cinq ans après (1), fut nommé cardinal par Léon X. Il mourut en 1532, et fut regretté par tous les savans dont il était le protecteur. Il a laissé quelques *Commentaires bibliques*, des *Dialogues*, des *Lettres* et quelques *poésies*. Il avait traduit en vers latins la *canzone* de Pétrarque, adressée à la Vierge (2).

Toutes ces qualités du cardinal *Egidio* purent bien mettre en crédit les *Stances* qui nous ont donné occasion de faire mention de lui, mais elles sont fort loin de la mériter. Elles ne sont qu'une imitation médiocre de celles du *Bembo*. Au lieu de Vénus, c'est la Chasteté qui y joue son rôle, et qui vit retirée dans le paradis terrestre. Elle prie l'Éternel d'arrêter, sur la terre, les progrès de l'Amour ; et l'Éternel, à cet effet, y envoie trois missionnaires. Ici, comme dans le *Bembo*, le poète se fait l'interprète des envoyés ; et dans un discours plus long encore, fait parade de la même rhétorique. Ce qui lui manque, c'est l'élégance et le coloris de style qui nous font distinguer le premier.

(1) En 1517.

(2) *Vergine bella, che di sol vestita*, etc.

L'*Egidio* devrait savoir gré au *Ferentilli* d'avoir tâché d'attribuer ces stances à un certain *Giambattista Lapini* (1) ; ce qui serait plus honorable pour l'un que pour l'autre.

Après avoir parlé de ces deux *Poemetti*, il est à propos de dire quelques mots du modèle que leurs auteurs auraient dû perfectionner et qu'ils ont si mal imité. *Girolamo Benivieni*, qui s'est fait remarquer par ses connaissances littéraires et philosophiques (2), avait déjà traité le même sujet avec plus d'art et d'invention (3). Transporté dans un lieu de délices, il est charmé à la vue d'une déesse qui disparaît tout à coup. Au même instant il s'en présente à ses yeux une seconde, qui ne le cède point à la première en beauté. Malheureusement pour le poète, elle s'en approche ; elle verse d'abord sur lui une pluie de fleurs, et sur-le-champ il est transformé en une panthère. Sous cette forme, poursuivant en vain l'objet de ses désirs, il traverse plusieurs forêts et rencontre mille dangers, jusqu'à ce qu'une rivière l'invite à se désaltérer. Il est nuit ; mais la lune éclaire assez les eaux pour que le malheureux poète y aperçoive son étrange figure.

---

(1) *Scelta di stanze di diversi autori toscani, raccolte e nuovamente, poste in luce da M. Agostino Ferentilli*, etc.

(2) Voyez ci-dessus, t. III, p. 550.

(3) *Già lieta al nuovo ciel la bella aurora*, etc.

Aussitôt qu'il connaît son état, il appelle le ciel à son secours. Fatigué, il s'endort, et la première déesse lui apparaît de nouveau. Il la reconnaît; elle l'instruit de tout ce qu'il doit faire pour reprendre sa figure humaine. Suivant ses conseils, il fait tous ses efforts pour gagner le sommet d'une montagne escarpée. En vain la déesse qu'il vient d'abandonner, cherche par ses prières et par ses larmes à l'arrêter et à le détourner de sa nouvelle entreprise; en vain une troupe de petits Amours, armés de leurs flèches, le menacent et l'assaillent de tous côtés. L'autre déesse, plus puissante, vient bientôt à son secours, et chasse de son empire les Amours et la Volupté. Alors le poète arrive au sommet de la montagne, se purifie dans une source très claire, et recouvre sa première forme.

On voit que c'est une imitation de l'*Ane d'or* d'Apulée. Là c'est Lucius qui se transforme en âne; ici *Benivieni* a préféré une des trois bêtes qui arrêtèrent le Dante dans son voyage mystique. Dans tout le reste, l'allégorie est bien suivie; les descriptions sont riches et fréquentes; les expressions sont parfois pleines de sens; mais malheureusement le style n'est pas toujours assez correct. L'auteur portait encore les traces de la rouille du quinzième siècle.

Les stances qui, dans le suivant, eurent le plus de célébrité, et qui l'ont même conservée

jusqu'à nos jours, sont celles que publia *Francesco Maria Molza*, pour la *Nymphe du Tibre*, et pour le *Portrait* de *Giulia Gonzaga*. La *Nymphe du Tibre*, rendue fameuse par ce poète, était *Faustina Mancina*, romaine, une de ses maîtresses, qu'il chérit plus que toutes les autres. Les *Stances* qu'il lui consacra parurent en 1537, et furent considérées comme le chef-d'œuvre du *Molza*. L'auteur, à l'exemple de Laurent de Médicis, leur donne un caractère pastoral. Sous ce rapport, on pourrait regarder cette pièce comme une églogue, si son étendue, qui comprend jusqu'à quatre-vingt-une strophes, ne nous obligeait pas de l'envisager plutôt comme un petit poëme. Voyons maintenant la marche que suit ce poète.

Regardant sa nymphe comme digne de l'adoration des bergers, il les invite à lui élever un autel, et à célébrer des fêtes en son honneur. Il en donne l'exemple, et commence par lui offrir deux pommes qui exhalent le même parfum que sa belle gorge, et une tasse d'olivier, où l'on a retracé le sort de Phaéton et de ses sœurs. Il s'adresse à sa flûte qui était suspendue à un pin, et l'invite à chanter la beauté de sa déesse. Il prie même ses compagnons d'unir leurs prières aux siennes, pour fléchir sa fierté et la rendre sensible à son hommage. Alors il commence son chant; il l'exhorte à quitter les rivages dangereux du Tibre, et à leur préférer la campagne, dont il fait le tableau le plus char-

mant. C'est là, lui dit-il, que le dieu Mars surprit Sylvie, et que des monstres et le Tibre lui-même pourraient l'enlever. Après avoir rappelé de tels souvenirs, qui le détournent un peu de son sujet, il y rentre et cherche à dompter la fierté de sa nymphe. Il croit tirer parti de l'histoire du malheureux Aristée ; il s'arrête à décrire d'abord sa passion et son désespoir, et ensuite, la fuite et la mort de la fidèle Eurydice. Ainsi, il termine sa pièce à la manière de Pindare.

Le plan, à dire vrai, n'a pas assez d'invention ; mais on trouve çà et là des détails qui lui donnent beaucoup d'intérêt. On remarque ces strophes, où le poète retrace le caractère de sa nymphe qui, satisfaite de ses grâces et ne s'occupant que d'elle-même, regarde ses amans, comme l'onde en courant regarde ses rivages (1). Il lui dit aussi, en lui offrant sa tasse, que l'envieuse Carmis fait tous ses efforts pour l'arracher de ses mains, Carmis qui ne dédaigne pas son chant, et qui ne rougit pas de s'asseoir auprès de lui, et de suspendre sa flûte à son cou (2). Le portrait du Tibre est aussi

---

(1) *Ella di ciò non altrimenti cura,*
Che di numero il lupo infra gli armenti,
O delle ripe il fiume, etc.

St. IV.

(2) *Anzi meco seder non si vergogna,*
E porsi al collo questa mia sampogna.

St. XVIII.

remarquable : il couvre des espaces immenses avec son corps, et étend ses bras et ses pieds tortus, tantôt vers l'une et tantôt vers l'autre vallée (1). Malgré ces images, où toutefois on désirerait plus d'originalité, et le récit de la fable d'Aristée et d'Eurydice, qui n'est pas sans intérêt, nous pensons que ces Stances sont au-dessous de la célébrité dont elles ont joui jusqu'à nos jours.

Les Stances pour le *portrait* de la *Gonzaga* ont peut-être plus d'intérêt, et par le sujet et par les circonstances auxquelles elles ont été consacrées. *Giulia Gonzaga* était la femme de Vespasien Colonna, seigneur de Fondi. On avait tellement préconisé ses perfections physiques et morales, que Caradin Barberousse, capitaine de l'armée turque, entreprit de l'enlever de nuit, pour en faire un présent à Soliman, son maître; elle eut à peine le temps de monter à cheval, en chemise, pour se sauver. La singularité de cette aventure, et la beauté de l'héroïne qui faillit à en être la victime, occupèrent tous les poètes de l'Italie. L'Arioste, *B. Tasso*, le *Caro*, et bien d'autres, lui prodiguèrent leurs éloges; mais celui qui se fit remarquer

(1) *In mezzo il Tebro del gran fondo abbraccia*
Ampi spazj col ventre, e con le spalle;
Li cui gran piedi, e le distorte braccia
Alberga or questa, ed or quell' altra valle, etc.

St. XXXIV.

le plus fut, sans contredit, le *Molza*. Il saisit l'occasion d'un portrait que le cardinal Hippolyte de Médicis, son protecteur, fit faire de *Giulia Gonzaga*. Ce portrait, qui sert de sujet aux Stances du *Molza*, fut un des ouvrages de *Fra Sebastiano del Piombo*, artiste assez distingué de l'école de Venise. Donné dans la suite à François Ier, il devint un des ornemens de la galerie de Fontainebleau (1).

Ces Stances sont divisées en deux parties, de cinquante strophes chacune. Le poète s'adresse tantôt à l'original, tantôt à l'artiste, et tantôt au portrait; s'abandonnant à sa verve sans presque se proposer aucun plan, il dit des choses attrayantes pour se faire suivre dans son long chemin. Il commence par exhorter la nouvelle héroïne à faire choix d'un peintre pour reproduire ses traits, à l'exemple des anciennes dames romaines; car sa rare beauté mérite d'être transmise à la postérité. Mais, quel téméraire osera approcher et contempler ce modèle, si elle-même ne dérobe une partie de ses attraits (2)? Néanmoins, il encourage d'autant plus l'artiste à tenter cette difficile entreprise, que Julie réunissant tous les genres de beauté, il ne

(1) Voyez *Vasari*, *Vita di F. Sebastiano*, et *Raffaello Borghini*, p. 371.

(2) *S' ella in parte non scemi il suo valore,*
E cerchi di se stessa esser minore?

St. XIV.

sera point obligé, comme Apelle et Zeuxis, en peignant Hélène, d'en chercher hors de son modèle. Il revient ensuite à son héroïne, et la prie de se prêter au talent de l'artiste; car il s'agit de transmettre sa céleste image à la postérité qui, en la voyant, s'écriera tout étonnée : « Pourquoi le sort ne nous a-t-il pas fait naître, elle plus tard, ou nous plus tôt (1)? » C'est là qu'on rencontre une stance qui contient des apostrophes accumulées progressivement, avec un art qu'on ne peut apprécier que dans le texte (2). L'artiste, cependant, poursuit son ouvrage; et le poète, qui ne l'abandonne pas, appelle à son secours tous les petits Amours qui s'amusent dans les prairies de Cypris et de Gnide; il engage les uns à mêler les couleurs sur la palette, les autres à préparer des flèches, ceux-ci à rafraîchir l'air avec leurs ailes, ceux-là à

---

(1) *Gridar, perchè non venne in altro tempo,*
Ella più tardi, ovvero io più pertempo?
St. XXIV.

(2) *E poi soggiunga : O ben felice etade,*
In cui sì bella donna al mondo nacque!
E voi vie più felici alme contrade,
Ove a lei di menar sua vita piacque!
Felicissime poi l'anime, e rade,
Che spesso il nido entraro, ov' ella giacque!
Ma molto più felice, a cui fu dato
Vederla, udirla nel suo primo stato!
St. XXV.

répandre sur Julie les fleurs et les roses dont ils ont rempli leurs carquois. Enfin, il recommande au peintre fortuné de consacrer à Minerve son génie, en suspendant dans son temple sa palette et ses pinceaux, et de ne plus les employer pour d'autres beautés inférieures. Ainsi se termine la première partie. . . . . . .

Dans la seconde, le poète revient souvent sur les mêmes pensées; mais lors même qu'elles ne sont qu'imitées, il leur donne un air d'originalité. Il est transporté par une sorte de rêve ou de vision dans la plus belle des sphères célestes, où l'Éternel se plaît à former ce modèle unique de beauté et de vertu. C'est là que le poète voit le ciel sourire et se rasséréner à la naissance de cette créature divine, à qui le soleil même porte envie; c'est là que le peintre lui-même a dû la contempler pour la retracer ici-bas telle qu'on l'admire. Elle apparut enfin sur la terre; il était nuit, et la nuit devint plus belle que le jour (1). Le poète fut ébloui du charme de ses beaux yeux; et voyant l'Amour qui, en agitant ses ailes, s'empressait à rechercher les parties les plus délicates de son corps, il lui dit : « Eh! pourquoi ne t'approches-tu pas de son cœur? tu l'as cependant promis à tous ses amans, et tu n'as pas

(1) *Che nata appena, rimirando intorno,*
Fe' la notte più bella assai che'l giorno.

St. XVIII.

encore tenu parole (1)! » A dire vrai, cela sent un peu le madrigal. L'image suivante me semble encore plus gracieuse. Lorsque Julie descendait dans ce bas monde, en passant par la sphère de Vénus, cette déesse, qui y règne, cueillit une rose telle que la terre n'en produit pas, et lui en colora les joues avec tant d'art que l'aurore, auprès d'elle, paraît moins jolie (2).

D'après l'idée que nous venons de donner de ces stances du *Molza*, on ne peut se dissimuler qu'il n'y a pas de plan assez suivi pour qu'elles figurent parmi les *Poemetti*. Souvent on y rencontre aussi des vers et des strophes qui ont peu d'harmonie, et même des phrases qui manquent de clarté et de précision. A quoi donc attribuer leur célébrité si constante et si générale? Si elle n'est pas due au coloris que les compositions empruntent de la langue italienne, coloris qui fait négliger tout le

(1) *E pur quando tante alme le donasti,*
Dicesti girvi, e ancor mai non vi andasti.

St. XXVI.

(2) *Quando passò per l' amorosa spera*
Questa, che tanto la mia penna onora,
Rosa, che qui non ha mai primavera,
Colse la donna, che lassù dimora,
E le guance adornolle in tal maniera,
Che men bella dal ciel scese l'Aurora.

St. XXVII.

reste, il faut dire que les livres suivent aussi les caprices du hasard.

B. Tasso, habitué à développer la fable de ses romans, sut mieux donner à ses *Poemetti* la forme qui leur convient. Il composa des stances pour cette même *Gonzaga* qui fut célébrée par le *Molza*; elles ont plus de suite et de régularité, quoique le sujet ne soit pas original. Dieu voulant ramener l'âge d'or sur la terre, dont l'âge de fer avait fait un désert, se propose d'y envoyer un essai de sa beauté divine; et c'est Julie qu'il destine à l'exécution de ce grand projet. Le poète s'efforce de la dépeindre telle qu'elle est sortie des mains de l'Éternel. Dès qu'elle se connaît, elle tourne ses regards vers son créateur, et en devient plus belle encore. Elle contemple ensuite les merveilles du ciel, tandis que les esprits bienheureux ne se lassent pas de l'admirer. Déjà la renommée célèbre sa rare beauté. Tout le monde veut la connaître; l'Amour lui-même et ses folâtres compagnons oublient leurs armes parmi les fleurs, pour voler auprès d'elle. Prête à partir, l'Éternel l'embrasse et la remplit de ce feu sacré qu'elle doit inspirer aux humains. Elle descend, entourée d'un nuage parsemé de fleurs et de roses, et une foule d'anges la suit en chantant les bienfaits qu'elle apporte à la terre. Le soleil lui-même, étonné à sa rencontre, interromprait sa course, si l'Éternel ne le rappelait à temps. Ainsi tout le monde, en la contemplant, se

réforme sur son exemple; et le poète finit par chanter ses louanges.

Nous avons cru devoir indiquer le plan de ce petit poëme, qui comprend soixante-douze stances, pour mettre le lecteur à même de le comparer avec celui que le *Molza* a inventé sur le même sujet.

On trouve encore plus de régularité dans deux autres *Poemetti* de *B. Tasso*, qu'il intitula *Favole*. Le premier est la fable de *Pirame et Thisbé*: le mètre qu'emploie l'auteur est une espèce de *terzina*, qui ne produit aucun effet, et le sujet n'est qu'une imitation d'Ovide. Dans le second, l'auteur a mieux rendu, en vers *sciolto*, la fable d'*Héro et Léandre*, qui n'est également qu'une imitation du poëme grec attribué à un certain Musée.

L'*Alamanni*, que nous rencontrons toujours à côté de *B. Tasso*, fit aussi trois fables, l'une de *Narcisse*, en octave *rima*; les deux autres en vers *sciolto*, d'*Atlas* et de *Phaéton*. Le mérite de l'invention et du plan est dû entièrement à la nature du sujet. Pour ce qui concerne l'exposition, il faudrait les comparer avec les Métamorphoses d'Ovide; et alors, peut-être, l'imitateur ne gagnerait pas beaucoup à cette épreuve. On pourrait citer aussi cette espèce de *Poemetto* descriptif, composé par le même auteur sur une terrible inondation du Tibre, qui, en 1530, ravagea une partie de Rome, et ajouta, dit le poète, à la misère de l'Italie. Mais

son plus grand mérite n'est que de nous avoir transmis la description d'un événement extraordinaire, et d'en avoir tiré occasion d'intéresser François Ier à l'état politique de l'Italie, dévorée par l'aigle de Jupiter, et menacée par le Turc.

Luigi Tansillo a déjà figuré dans plusieurs genres de poésie (1); mais c'est ici qu'il se fait remarquer davantage. *Vénose* et *Nola* se disputent la gloire d'avoir donné au seizième siècle ce poète, né en 1510. Il se consacra entièrement aux Muses, mais il ne dédaigna pas les armes; et, si l'on en croit l'*Ammirato*, il mourut dans une haute magistrature qu'il exerçait à Gaète, vers la fin du siècle (2). Il fut protégé par ce même vice-roi Tolède qui persécuta *B. Tasso*, et presque aimé par son fils dom Garzia. Celui-ci l'obligea de le suivre dans l'expédition d'Afrique faite par Charles-Quint. *Ortenzio Landi* s'était contenté de l'appeler *hardi soldat* et *poète amoureux* (3); dom Garzia se glorifiait de posséder en lui seul son *Achille* et son *Homère*. Il espérait peut-être, par ce moyen, mériter encore plus les éloges que ce poète ne cessa de lui prodiguer. Nous l'avons déjà vu, dans cette

---

(1) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 327, et t. IX, p. 86 et 340.

(2) Il mourut vers l'an 1570, suivant le journal *De' Letterati d'Italia*, t. XI, p. 139, ou vers 1596, suivant le *Tiraboschi*.

(3) *Cataloghi*, p. 437.

expédition d'Afrique, pleurer à la fois son départ et celui de son patron (1). On ne sait si, dans cette occasion, il lui rendit quelque service en qualité de guerrier. Ce qui est incontestable, c'est qu'il ne cessa jamais d'écrire des vers, soit pour retracer sa situation fâcheuse et ses tourmens amoureux, soit pour se rappeler à ses amis et louer son protecteur. Mais examinons les titres par lesquels il mérite de nous arrêter ici.

Le *Tansillo* n'avait pas encore vingt-cinq ans lorsqu'il publia à Naples, en 1534, ses *Stances* sous le titre du *Vendemmiatore*, vendangeur (2). Elles ne furent d'abord qu'au nombre de cent soixante; mais dans la suite elles reparurent, plus ou moins augmentées (3), sous le titre de *Stances érotiques sur les jardins des dames* (4). Le jeune poète voulut retracer l'usage des vendangeurs qui, pendant le temps des vendanges, usent d'une entière liberté pour lancer aux passans de toute condition leurs traits satiriques et licencieux. On avait donné quel-

---

(1) Voyez ci-dessus, p. 37.

(2) C'est l'auteur lui-même qui nous a marqué cette époque dans sa *Canzone* à Paul IV, où il dit :

Che 'l quinto lustro ancor non avea chiuso.

(3) L'édition que nous avons sous les yeux porte la date de Caserte 1786, et contient jusqu'à 183 stances. La première édition de Naples, in-4°, est réputée la meilleure.

(4) *Stanze amorose sopra gli orti delle donne.*

ques exemples de cette liberté dans ces chants de *carnaval* que perfectionnèrent Laurent de Médicis et Poliziano (1). Mais ce qui n'était là qu'une chanson ou une ballade, devint presque un *Poemetto* sous la plume féconde du *Tansillo*. Se donnant pour vendangeur, il saisit toutes les occasions d'exercer sa verve et son badinage. Le but qu'il se propose dans ses vers, ainsi que l'ont fait tant de poètes, est de recommander aux filles de cultiver les roses et les fleurs de leur jeunesse. Le *Tansillo* suivit et développa cette allusion; et en employant des métaphores analogues au sujet qu'il traite, il s'y prend souvent de manière à faire encore mieux entendre ce qu'il affecte de ne pas dévoiler. Donnons quelque idée de ce poëme, qui n'est pas assez connu, et qui n'est peut-être pas aussi licencieux que le sont plusieurs des chapitres *berniesques* qu'on a cependant regardés comme innocens.

Le vendangeur commence par déclarer qu'il ne veut être entendu que par de jeunes filles; et, n'admettant que l'Amour dans leur compagnie, il interdit son école aux vieilles femmes. Avec la faveur de ce dieu et celle de Bacchus, il entreprend de leur donner des leçons très utiles sur la culture de leurs jardins. Il commence par menacer leur négligence et leur austérité stérile d'un repentir aussi vif qu'inutile; il les exhorte à fermer l'oreille aux

---

(1) *Canti Carnescialeschi*. Voyez ci-dessus, t. IX, p. 208.

maximes contraires, que des malheureux ont débitées pour cacher leurs défauts. Il va jusqu'à dire : Si vous possédez un jardin qui n'est qu'un paradis, pourquoi le chercher loin de vous? Ce n'est là qu'imiter le chien de la fable (1). Le ciel, au contraire, ne récompensera jamais ceux qui ont méconnu ses présens; il les regardera comme criminels. Après ces menaces, le bon vendangeur les engage à écouter ses leçons, sans pour cela négliger la vendange.

En leur parlant des outils nécessaires au labour, il leur recommande de les choisir parfaits comme les siens. Mais l'apparition subite d'un chevalier l'oblige de s'adresser à lui, et de lui demander lequel pèse plus sur son front, ou de son casque ou d'un autre ornement, et si cet ornement est le cadeau d'un moine ou d'un prêtre. En même temps il se tourne vers un moine qui fixe plus son attention, et lui dit, entre autres choses fort obligeantes, que depuis long-temps l'habit des religieux ne fait que cacher aux hommes la vérité, et couvrir maintes fourberies. Tu te moques, lui dit-il, du vulgaire ignorant et crédule. Avec ton maintien hypocrite, tu marches comme un saint qui ne s'occupe que de l'Éternel, et tu ne penses

(1) *Voi siete il veltro, che nel rio trabocca,*
Mentre l'ombra desia di quel ch'ha in bocca.
St. XXXI.

qu'aux moyens de t'emparer du jardin de quelqu'une de tes pénitentes. Il dévoile encore d'autres mystères sur la conduite des religieux; mystères que les conteurs italiens avaient déjà découverts avant lui.

Le bon vendangeur reprend le cours de sa leçon, parle de la saison la plus propre à cultiver les jardins. Mais une cavalcade de jolies femmes, montées sur des ânes, vient l'interrompre encore, et il ne perd point l'occasion de leur prodiguer ses traits satiriques. Ces interruptions brusques et fréquentes ne lui font pas oublier la suite de son sermon; il apprend à ses élèves quels sont les dieux qu'il faut invoquer; Priape n'est pas le dernier, et en savant antiquaire, il explique pourquoi les femmes de la Pouille consacrèrent la coutume de monter sur des ânes, en l'honneur de ce dieu. Enfin, il indique quelles sont les plantes et les herbes qu'il faut préférer; et après en avoir passé plusieurs en revue, c'est à la menthe qu'il donne la préférence.

Tel est à peu près le précis du *Poemetto* du *Tansillo*. A peine l'eut-il achevé, qu'il s'aperçut qu'il s'était donné trop de carrière; mais il n'osa pas sacrifier sa production chérie. Il l'adressa à un de ses amis, pour qu'il la cachât parmi ses cuves et ses tonneaux : c'en fut assez pour que l'ouvrage vît le jour, sous les auspices de *Jacopo Carrafa*; et ce qu'il y a de singulier, c'est qu'un *Carrafa* l'ayant fait publier, ce fut un autre *Carrafa* (de-

puis Paul IV) qui le fit prohiber, en 1559, et mettre à l'*index*. Nous verrons bientôt par quel moyen le *Tansillo* obtint l'absolution pour lui et pour ses vers.

On a encore de lui un autre *Poemetto* en octave *rima*, où ce poète fait une description du jardin que dom Garzia, son patron, possédait à Pouzzoles. Il suppose que la nymphe Cloris, qui en a la garde, prie le vice-roi Tolède, père de dom Garzia, de visiter ce lieu de délices; et pour l'y attirer, il en fait le tableau le plus séduisant. Fleurs, fruits, fontaines, maison de campagne, statues, animaux, danses de nymphes et de satyres, dieux marins, etc., tout y est retracé avec des couleurs si vives et si naturelles, qu'on croirait l'avoir sous les yeux. Le *Tansillo* lui-même figure dans ce tableau, où, assis à l'ombre des myrtes et des citronniers, il chante tantôt ses amours et tantôt les louanges de son Mécène. Ce petit poëme, qui est vraiment descriptif, n'a point d'invention; mais tout semble s'animer sous la plume du poète; et l'on croit, en lisant ses vers, se promener à travers les beaux lieux qu'il décrit.

Nous avons dit ailleurs que *Francesco Patrizj*, qui s'occupait en même temps de la philosophie et de la littérature, s'était mis dans la tête, comme tant d'autres, de forger un vers héroïque italien qui, approchant plus ou moins de la forme de l'hexamètre des Latins, fût le plus propre à traiter

les sujets épiques (1). Il fit l'essai de son invention dans son petit poëme, intitulé l'*Eridano*, qui aurait plus fait fortune, si la versification n'en avait pas rendu la lecture insupportable. Toutefois il se distingue par la fable qu'il a imaginée, et par le plan qu'il a suivi. *Ferrare*, fille chérie du Pô, se plaint du Destin qui lui enlève chaque héros qu'elle épouse. Son père, secondé par Jupiter, fait consulter Protée qui anonce qu'un descendant d'Hercule fera la gloire et le bonheur de cette belle; mais ce présage ne sera accompli que lorsque l'aigle noir de Jupiter deviendra blanc. Inspirée par cet oracle, Ferrare épouse Actius. Depuis ce moment, le Pô traversant une longue suite de siècles et de héros, par une sorte de miracle poétique, arrive à l'époque du mariage d'Hercule et d'Hippolyte; ces noces, qui sont l'objet du poëme, sont célébrées par Apollon, les Muses, et tous les dieux de la mer et du ciel; et, ce qui est plus singulier, le poète et plusieurs de ses amis font aussi partie de la fête. C'est alors qu'Apollon se transforme en aigle blanc, et volant vers le ciel, porte dans ses serres les noms des deux héros de la maison d'Este. C'est ainsi qu'on flattait ces princes qui n'ont pas toujours été reconnaissans envers leurs panégyristes.

---

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 465, et surtout t. IX, p. 369. R. (1).

Dans la foule des *Poemetti* italiens, on en trouve quelques-uns qu'on appelle sacrés, dont le sujet est tiré de la *Bible*, et n'appartient qu'à la religion. Plusieurs poètes, à l'exemple de *Vittoria Colonna* et de *Gabriele Fiamma* (1), en firent pour la Vierge, pour le Christ, pour les apôtres, pour les martyrs, pour toute sorte de saints. Le *Quadrio* donne une liste fort longue de ces auteurs (2), dont, souvent, les ouvrages prouvent moins le talent que le zèle. Comme ils se sont bornés au genre de poëmes que nous venons de caractériser, nous ne citerons que ceux qui méritent de figurer parmi les autres. Il est vrai que quelques-uns ont donné à leurs poëmes plus d'étendue qu'ils ne devraient en avoir; mais l'intérêt et l'affinité du sujet nous engagent à les placer ici plutôt que de les passer sous silence.

Parmi ces poètes, le premier qui se présente est *Teofilo Folengo*, qui, après avoir joué le rôle de libertin et d'apostat, sous le nom de *Merlin Coccai* (3), voulut remplir sur le parnasse celui d'homme religieux et pénitent. Il publia d'abord *Le Chaos du Triperuno* (4), divisé en trois *forêts*, où le poète se plaît à exposer, dans un mélange bizarre

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 394 et 356.

(2) *Storia e Ragione*, etc. t. IV, lib. I, dist. III, c. XIII et XIV, p. 220, etc.

(3) Voyez ci-dessus, t. V, p. 533.

(4) En 1527.

de prose et de vers, son libertinage, ses aventures et sa conversion. Le Dante prit Virgile pour guide lorsqu'il voulut parcourir l'enfer; le *P. Teofilo* met en scène Jésus-Christ lui-même pour rentrer dans le bon chemin. On pourrait cependant soupçonner que sa conversion n'était que poétique, s'il est vrai qu'il fit réimprimer à Venise, en 1530, c'est-à-dire trois ans après son *Chaos*, comme l'observe le *Zeno* (1), ses poésies *macaroniques*, quoique tant soit peu réformées. Mais le poëme qui prouve mieux la sincérité de sa piété, est celui qu'il publia en 1533, sur la *Vie du Christ*, sous le titre de *L'Humanité du fils de Dieu*, divisé en dix chants en *octava rima*. Le poète le dédia aux moines, ses confrères, en reconnaissance du bon accueil qu'ils lui avaient fait, après sa longue apostasie. Ce fut alors qu'il renonça à son nom de *Merlin Coccai*, et lui substitua celui de *Teofilo* (2). Il crut par ce moyen réparer le scandale de sa jeunesse, et faire oublier ses poésies licencieuses; il espéra même que son dernier poëme obtiendrait la préférence sur ceux que *Sannazaro*, *Vida* et *Scipione Cepece* avaient composés sur le même sujet en latin; mais, malgré l'intention et l'espoir du poète, il est arrivé tout le contraire : ses poé-

(1) *Fontanini*, etc. t. I, p. 328, n. (a*).

(2) *Nome di leggerezza; io me ne spoglio;*
E quel, che suona AMOR DI DIO *ritoglio.*
Theophilus, amour de Dieu.

sies *macaroniques* ont fait entièrement oublier son poëme sacré; et peut-être même nous reprochera-t-on de nous y être trop arrêtés.

Un poëte qui se fit encore plus remarquer dans ce genre de poëmes, fut *Benedetto dell' Uva*, de Capoue. Il avait beaucoup brillé dans le grand monde par ses connaissances et par son esprit; et si l'on en croit l'*Ammirato* (1), il aima beaucoup les femmes. Quoi qu'il en soit, il finit par vouer à Dieu sa personne et ses études : il se fit religieux au Mont-Cassin. Ce fut après avoir fait profession qu'il publia à Florence, en 1582, ses *Poemetti*, intitulés *Le Vergini prudenti*. Ces poëmes sont au nombre de sept, dont cinq en *terza rima*, sur le martyre de sainte Agathe, sainte Lucie, sainte Agnès, sainte Justine, sainte Catherine; les deux autres, en octaves rimées, sont la *Dorothée* et la *Pensée de la mort*. L'auteur semble avoir pris pour modèle les *Triomphes* de Pétrarque.

Arrêtons-nous un peu sur *Erasmo de Valvasone*, qui intéresse bien davantage, et par son style, et par son génie. Outre son poëme sur la *Chasse* (2), il en publia deux autres, l'*Angeleide* et les *Larmes de la Madeleine*. L'*Angeleide*, que Gordon de Percel prit pour l'*Angélique* de l'A-

(1) *Opuscoli*, t. II, p. 251.

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 72.

rioste (1), contient la description de la bataille que se sont livrée les bons et les mauvais anges. Ce poëme, divisé en trois chants, parut à Venise en 1590, in-4°; il fut généralement admiré, et par son plan, et par ses détails. On a jugé le portrait que le poète a fait de Lucifer supérieur à celui qu'en avait fait le Dante, et presque égal à celui qu'en fit le Tasse (2). Nous trouvons plus d'intérêt dans les harangues militaires, prononcées par les chefs des deux armées ennemies, et plus d'originalité dans l'emploi du canon, inventé par les anges révoltés.

Les détails, ainsi que le plan de ce poëme, ont fait trop souvent répéter par les Italiens que c'est là que Milton avait puisé l'idée de son *Paradis perdu* (3). On a même ajouté qu'il profita d'un poëme latin du père *Masenio*, jésuite allemand, intitulé *la Sarcotide*, ou plutôt du drame de

(1) Voyez *Bibliothéque des Romans*, t. II, p. 190, Amsterdam, 1734.

(2) Voyez *Paolo Beni*, *Comment. della Gerusalemme*, p. 509.

(3) *Tiraboschi*, *Storia*, etc. t. VII, part. III, p. 1218, n. (a), etc. Outre les autres indices qu'on en a allégués, on a remarqué surtout l'invention du canon. Mais Milton, ainsi que *Valvasone* lui-même, n'aurait-il pas emprunté cette idée de l'*Arioste*, qui fait employer, par *Cimosco*, une arme à feu, fabriquée par Belzébuth dans l'enfer? Voyez l'*Orlando Furioso*, c. IX, st. XCI.

l'*Andreini*, publié à Milan en 1613, sous le titre d'*Adamo*. Il est d'autant plus probable que Milton emprunta de tous ceux qui l'avaient devancé dans la même carrière, que l'Italie en offre bien d'autres qui avaient traité le même sujet avant lui, tels que *Antonio Alfani*, de Palerme (1), *Amicio Agnifilo*, d'Aquila (2), et *Giambattista Composto*, de Pouzzol (3). Ce dernier poète publia aussi un poëme, intitulé *La Giuditta*. L'un et l'autre sont divisés chacun en trois livres, et écrits en vers *sciolto*. Le style en est assez correct, mais il y a peu de poésie. Nous y trouvons à peine de remarquable le tableau que le poète fait de la chute de Lucifer. Il ne se rend pas, il tombe en guerrier magnanime, sous le dernier coup de Michel. A l'instant le Tout-puissant secoue son bras foudroyant; tout le ciel retentit, et est transformé en un feu qui se précipite vers le centre de l'univers, et, entraînant avec lui tous les anges vaincus, produit l'enfer, dont l'aspect épouvante la nature elle-même. Mais quel que soit le mérite de

---

(1) *La Battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, Palerme, 1568, in-4°.

(2) *Il Caso di Lucifero*, en octave *rima*. L'auteur florissait vers 1580. Il ne faut pas le confondre, comme l'a fait le *Quadrio* (loc. cit. vol. IV, p. 265), avec le cardinal du même nom, mort en 1476, et qui publia un autre poëme, en six chants, intitulé *La Cattività di Giuseppe*.

(3) *La Caduta di Lucifero*, Naples, 1613, in-4°.

ces poëmes, ils le cèdent tous à l'*Angeleide* du *Valvasone*, autant que celui-ci est inférieur au *Paradis perdu* de Milton.

Le *Valvasone* avait encore publié les *Larmes de Marie-Madeleine*, à Ferrare et à Venise, en 1586. Il y décrit ses égaremens, sa conversion, sa pénitence. On a reproché au poète d'avoir retracé les amours de cette belle pénitente avec des couleurs profanes qui les rendent, aux yeux de quelques-uns, plus intéressans que ses larmes. Enfin elle apprend, par la Renommée, les miracles du Christ, ses vertus, ses souffrances; elle le cherche, et ne le trouve que lorsqu'il vient d'être attaché à la croix. C'est là qu'elle fond en larmes, et se fait un devoir d'honorer son cadavre. Mais quel est son étonnement lorsque, ne retrouvant plus son corps dans le tombeau, elle apprend d'un ange sa résurrection, et qu'elle le reconnaît lui-même déguisé en jardinier! C'est alors que, pénétrée de douleur et d'amour, elle se retire dans un antre solitaire pour y pleurer les fautes de sa jeunesse. Les octaves de ce poëme ont été généralement estimées. Quelqu'un a seulement reproché au poète d'avoir emprunté son sujet à un épisode de la *Christiade* du *Vida* (1); mais le *Vida* lui-même ne l'avait-il

---

(1) Telle a été l'opinion d'*Agostino degli Oddj*, dans une lettre adressée à *Camillo Pellegrino*, et qui se trouve parmi les OEuvres du Tasse, t. V, p. 393; édit. de Florence.

pas emprunté de l'Évangile ? Les deux poètes, ayant puisé à la même source, il faudrait voir de quelle manière ils s'y sont pris pour traiter le même sujet.

D'après l'exemple du *Valvasone* et de quelques autres, on vit le parnasse italien presque inondé de *larmes*. On en publia un recueil en 1593, à Bergame (1). Nous pourrions citer entre autres celles de *Germano de' Vecchi* (2), de *Niccolò Lorenzini* (3), de *Scipione di Manzano* (4) ; mais ce ne sont que des poésies purement lyriques, et non de petits poëmes tels que nous les demandons.

Le *Tasso*, au milieu de ses amours et de ses infortunes, n'oublia jamais les objets les plus touchans de sa religion. Il avait chanté les *Sept Journées* (5), il chanta aussi les *Larmes de Marie* et celles *du Christ* (6). On dit que ce tendre et malheureux poète fut tellement frappé par une image

---

(1) *Lagrime di più illustri poeti*, in-8°.

(2) *Lagrime penitenziali di Germano de' Vecchi*. Venise, 1574. Ce sont sept *Canzoni* à la manière des sept psaumes de David.

(3) *La lagrime del peccatore*, ou *Il peccatore contrito*, poëme en octave *rima*, Florence, 1591, in-4°.

(4) *Le Lagrime di penitenza di* David, etc. Venise, 1592, in-4°.

(5) Voyez ci-dessus, t. V, p. 507.

(6) *Le Lagrime di Maria con quelle di Gesù Cristo*, Rome, Ferrare et Lucques, 1593, in-4°, etc.

de la Vierge, peinte par *Alberto Durer*, qu'il en fit le sujet de ces deux petits poëmes (1); ce qui fait en même temps honneur au peintre et au poète.

Enfin le *Tansillo* pleura aussi, et plus longuement que les autres, pour faire amende honorable des *Stances amoureuses* qu'il avait publiées sur les *Jardins des femmes*. Il entreprit son poëme sur les *Larmes de saint Pierre*; et, par ce moyen, avouant sa faute et son repentir à Paul IV, il en obtint de voir son nom rayé de l'*Index*. S'il est vrai qu'il avait commencé son travail dès 1538 (2), il faut dire que son zèle eut trop de tiédeur, ou que sa verve ne le seconda pas assez pour lui faire achever son poëme avant sa mort, arrivée en 1596, c'est-à-dire dans un espace d'environ soixante ans. Quelques strophes du premier chant parurent à Venise en 1560, et furent attribuées au cardinal *Pucci* : mais tout ce que l'auteur en avait composé ne fut publié qu'en 1585, à Vico-Equense. Après la mort du *Tansillo*, ses héritiers en firent une édition à Venise, en 1606; mais comme le poëme n'était pas encore achevé, des mains barbares osèrent le retoucher, et ajouter ainsi à son imperfection (3). Le *Stigliani* le trouvait si défectueux,

---

(1) *Serassi*, *Vita del Tasso*, t. II, p. 240.

(2) On le présume parce qu'il parle au chant IV, du *Bembo*, comme s'il n'était pas encore cardinal; et l'on sait qu'il fut nommé à cette dignité en 1538.

(3) Cette édition fut suivie de trois autres, plus ou moins

qu'il s'obstina à l'attribuer à *Jacopo Tansillo*, neveu du poète. D'autres, au contraire, l'ont regardé comme un poëme incomparable (1). L'*Ammirato* assurait qu'il était étonné des larmes que sa lecture lui avait fait répandre pendant trente heures (2). Ce qui lui donna plus de crédit, fut sans doute l'imitation qu'en publia Malherbe en France. Mais, sans adopter des éloges plus ou moins exagérés, nous avouons que le plus grand mérite du poète dans cette production, et peut-être l'unique, est d'avoir entassé tant d'épisodes sur un sujet si stérile, et d'en avoir formé un si long poëme, qui comprend jusqu'à quinze chants.

La prévention qu'on a généralement en faveur de ce poëme, exigerait que nous entrassions dans quelques détails, dont peut-être, après les avoir lus, le lecteur ne nous saurait pas beaucoup de gré; mais, pour ne point abuser de sa patience, nous nous bornerons à indiquer très rapidement le plan qu'a suivi l'auteur.

Le Christ, à l'approche de son heure fatale, assemble ses disciples pour les raffermir dans leur croyance : bientôt il se voit trahi par Judas, sur-

---

altérées. On regarde comme la meilleure celle qu'en fit *Barezzo Barezzi*, à Venise, en 1696, augmentée d'environ quatre cents stances.

(1) *Crescimbeni*, loc. cit. t. II, p. 438, et *Signorelli*, *Vicende della coltura delle Sicilie*, part. IV, p. 314.

(2) *Lettera a G. B. Attendolo.*

pris par ses satellites, et renié par Pierre. Celui-ci, agité par ses remords, et fuyant l'aspect des hommes, se trouve tantôt dans un endroit, tantôt dans un autre, où tout lui rappelle les circonstances les plus importantes de la vie de son maître : ici, il se souvient de la prédiction qu'il fit du sort de Jérusalem; là, il aperçoit les herbes encore baignées de son sang, et il y mêle ses larmes; ailleurs, il revoit le cénacle où le Christ avait célébré le plus grand mystère de sa religion. C'est là qu'une multitude insensée, portant trois croix, se présente à ses yeux. Ce spectacle lui fait pressentir le sort de son maître. Il cherche un refuge dans le temple voisin, et s'efforce de se consoler par les exemples figurés, qu'il parcourt, de la miséricorde de Dieu.

Il se rend ensuite au sommet d'une colline; c'est de là qu'il voit le soleil s'éclipser, la terre trembler, et toute la nature se couvrir de ténèbres et de deuil; tout lui annonce la mort du Christ : il se livre à une douleur extrême; il s'enferme dans une grotte habitée par des insectes venimeux, pour y consumer ses jours dans les larmes. Las de gémir, il s'endort; et des visions consolantes sur le triomphe du Christ et de son Église viennent lui donner quelque calme. Il sort de sa triste retraite, et rencontre d'abord le corps de Judas suspendu à un chêne. Dans un autre moment, se rappelant ces deux jeunes filles devant lesquelles il renia son maître, il déclame contre le beau sexe, et va jus-

qu'à dire qu'il n'aurait plus aucun égard pour lui, si la Vierge ne lui appartenait pas. Il rencontre aussi Isaïe, ensuite l'évangéliste Jean, et enfin la Madeleine, qui l'instruisent successivement, l'un de la clémence de Dieu et du triomphe du Christ; l'autre, de tout ce que le Christ venait de souffrir; et la troisième annonce la nouvelle de sa résurrection. C'est jusque-là que s'étend le poëme du *Tansillo;* et qui sait jusqu'à quel point il l'aurait prolongé, si la mort ne l'avait pas surpris?

La longueur de cette composition, le peu d'action, la monotonie des épisodes et des situations, l'auraient rendue intolérable, si le talent du poète et surtout le coloris de son style n'étaient pas venus parfois à son secours. Souvent on rencontre des descriptions et des strophes pleines de vivacité et d'harmonie; mais plus souvent encore des récits, des visions et des pleurs plutôt décrits que versés. Malgré ses défauts, ce poëme est en grande réputation, et peut-être est-il plus vanté que relu.

Nous nous sommes promis de parler ici de quelques poètes improvisateurs, qui s'exercèrent en divers genres de poésie et de mètres lyriques. Les Italiens excellent dans cette sorte de talent que la nature semble leur avoir accordé exclusivement; et l'histoire de leur littérature serait incomplète, si elle n'en faisait pas quelque mention. Nous convenons toutefois qu'o ncherchérait en vain le mérite réel de ces poètes. Il dépend du moment de leur

inspiration et disparaît avec elle. Lors même qu'on a pu recueillir et conserver leurs vers, il a été impossible de noter le degré de rapidité, de naturel, de mélodie et d'action, qui a dû rendre leur impression plus ou moins agréable. Il en résulte qu'à la simple lecture ils sont loin de produire la surprise et même le charme qu'on aurait pu éprouver en les entendant improviser. Mais quelle que soit leur imperfection, on ne peut refuser aux plus célèbres improvisateurs une combinaison d'idées, et un développement extraordinaire de certaines facultés de leur esprit, sans lesquelles les prestiges de l'art cesseraient d'agir sur les auditeurs.

Ce genre de talent, a-t-on dit, doit tous ses effets à une langue riche, harmonieuse et flexible, telle qu'est la langue italienne, qui, docile aux volontés du poète improvisateur, se prête sur-le-champ à tous ses besoins. Mais pourquoi tous les poètes italiens n'en tirent-ils pas les mêmes avantages? Et, ce qui est encore plus remarquable, pourquoi les Italiens improvisent-ils aussi dans la langue latine? On sait que c'était l'amusement ordinaire de la cour de Léon X (1); et quoique le *Gazoldo*, le *Britonio*, le *Querno*, ne fussent que des versificateurs bouffons, ils n'en prouvent pas moins qu'on improvisait en latin dans ce temps-là, comme on a souvent fait en Italie. Ainsi lors

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 26.

même que la langue italienne serait la plus propre à l'exercice de ce talent, il suppose toujours dans l'improvisateur une faculté extraordinaire de concevoir, d'imaginer et de versifier à la fois, avec une rapidité qui étonne les auditeurs les plus instruits. Nous avons déjà vu que les académiciens de Rome, surnommés les *Vignerons*, se réunissaient souvent dans la maison et dans les jardins d'*Oberto Strozzi*, pour s'amuser dans ce genre de défis poétiques, dont les anciens nous ont laissé l'exemple dans leurs églogues (1); et ces *vignerons* étaient les *Casa*, les *Firenzuola*, les *Mauro*, les *Molza*, les premiers littérateurs de cette époque. On sait que *Tasso* lui-même ne dédaignait pas d'entendre et d'admirer les improvisateurs de son temps (2): d'après son exemple, pourquoi négligerions-nous de leur rendre l'hommage qu'ils ont mérité?

Le *Tiraboschi*, dans le cours de son *Histoire*, a fait mention de plusieurs de ces poètes improvisateurs, tels que *Giambattista Strozzi*, le *Pero*, *Niccolò Franciotti*, *Cesare da Fano*, etc. Le *Casio* a laissé, parmi ses *Épitaphes*, le souvenir de *Filippo Lapacini* (3); le *Cellini*, dans sa *Vie*, nous parle d'un certain *Aurelio* d'*Ascoli* (4); *Lilio Giraldi*, de

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 172.

(2) Voyez *le Manso*, *Vita del Tasso*.

(3) Il y est dit qu'il

Ebbe del dire all'improvviso il vanto.

(4) Page 36.

Panfilo Sassi, modenais (1); et le marquis Maffei, de deux Véronais, *Antonio Geloni* et *Adriano Grandi* (2). On pourrait citer aussi *Bartolommeo Carosi*, surnommé le *Brandano*, qui improvisait plutôt par la ferveur de sa piété que par l'inspiration des muses, ainsi que le faisait, à ce qu'on dit, Saint-Philippe *Neri*. On a vu même des femmes partager avec les hommes la gloire de ce talent. Le *Quadrio* fait mention de *Cecilia Micheli*, de Venise, de *Barbara*, de Correggio, fille du célèbre *Niccolò* (3), et de *Giovanna Santi*, de la même ville. Ne peut-on pas mettre encore de ce nombre *Gaspara Stampa* et *Tullia d'Aragona*, qui souvent chantaient leurs propres vers en s'accompagnant de quelque instrument (4)?

Mais signalons dans la foule quelques improvisateurs encore plus remarquables. Le *Vasari* assure que le célèbre *Leonardo da Vinci* était l'un des meilleurs improvisateurs de son temps (5). *Girolamo Ruscelli* parle d'un poète florentin qui, en lui présentant le texte d'un poète latin quelconque, le traduisait en vers sur-le-champ, et improvisait

(1) *De poet. dial.* I, p. 43.

(2) *Verona Illustrata*, part. III, p. 406.

(3) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 325.

(4) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 403 et 408.

(5) *Vita del Vinci.*

en s'accompagnant de sa lyre (1). Le *Crescimbeni* conjecture que ce poète était un certain *Cristoforo Florentino*, surnommé l'*Altissimo*, le très haut, qui parvint, en improvisant, à composer un roman tout entier en octave *rima*, intitulé *I Reali*. Ses auditeurs, l'ayant copié pendant qu'il l'improvisait, le publièrent en 1534, après la mort de l'auteur (2). Que pouvait être un poëme rédigé de cette manière? C'est du moins un phénomène digne de quelque attention.

L'*Alamanni*, qui nous a transmis tant de vers étudiés, voulut aussi en improviser : il se distinguait surtout dans les octaves. *Luigi Guicciardini* (3) en cite deux strophes qui se trouvent dans le *Girone*, comme l'a remarqué le *Mazzuchelli* (4), et que, peut-être, l'auteur inséra dans ce poëme, après les avoir improvisées. On a conservé aussi de ce poète un impromptu qu'il fit à la cour de François Ier, en réponse à cette question qui lui fut adressée par deux dames : La passion de l'amour se communique-t-elle par les yeux ou par la voix (5)?

---

(1) Voyez *Ruscelli*, *Modo di comporre versi italiani*, cap. 7.

(2) *Storia della volgar poesia*, etc. vol I, p. 119.

(3) *Ore di ricreazione*, p. 149 et 259. Venise, 1580, in-8°.

(4) *Letterati d'Italia*, t. I, p. 256, n° 110.

(5) Voyez l'*Aretefila* de *Ridolfi*, p. 123.

Celui qui jeta le plus d'éclat dans cette carrière, fut sans contredit *Silvio Antoniano*, dont les qualités éminentes nous obligent de nous en occuper davantage. Originaire de l'Abruzze, il était né à Rome, en 1540. Doué d'une mémoire prodigieuse, il acquit, en très peu de temps, un grand nombre de connaissances, et se fit remarquer surtout dans la poésie et dans la musique. Il avait à peine dix ans, que déjà il chantait des vers de différens mètres en s'accompagnant de la lyre; ce qui lui mérita le surnom de *poetino*, petit poète. Le cardinal Truchses, allemand, se proposa de perfectionner l'ouvrage de la nature, et donna au jeune poète tous les moyens nécessaires pour continuer ses études. *Silvio* apprit bientôt les littératures latine, grecque et italienne, ce qui le rendit encore plus remarquable dans ses improvisations.

Ses contemporains ont laissé des témoignages fort singuliers de son talent. Un jour le cardinal *Francesco Pisani* donnait à dîner à plusieurs cardinaux; et, pour les amuser davantage, il fit improviser le jeune *Silvio* en leur présence. *Alessandro Farnese*, qui était de la partie, présente à l'improvisateur un bouquet en lui enjoignant de l'offrir à celui d'entre eux qui sera nommé pape. Le petit poète l'offre aussitôt à *Giannangelo Medicis*, en chantant son avénement au pontificat. Le cardinal Médicis fut sur le point de se fâcher, regardant cette prédiction poétique comme une

plaisanterie préméditée par ses collégues. Mais il fut bientôt convaincu de leur innocence, en faisant lui-même l'épreuve des talens du jeune poète, et plus encore lorsque en 1559 il se vit nommé pape (1). On dit qu'il n'oublia jamais le présage de l'*Antoniano*.

Le duc de Ferrare, Hercule II, l'ayant entendu à Rome, en 1555, fut tellement émerveillé, qu'il voulut l'amener à Ferrare. Ce fut là que *Silvio* profita des lumières du *Pigna*, du *Caro* et du *Maggi*; devint l'ami de plusieurs savans, surtout de Paul Manuce et de *Bartolommeo Ricci*; et s'adonna à l'étude de la philosophie, du droit et même des médailles. Il avait à peine dix-sept ans lorsque le duc le nomma professeur de belles-lettres, à l'université de Ferrare (2). Il n'avait pas cependant cessé d'improviser, et de faire briller ses connaissances en prodigant ses vers. Le *Ruscelli*, l'ayant entendu improviser à Venise, à l'âge de seize ans, devant la reine de Pologne, Bonne Sforce, dit que plus on avait de moyens pour apprécier son talent, plus il étonnait, et que de son temps il passait pour un prodige (3). Le *Varchi* fit aussi l'épreuve de son esprit, à Florence. Il lui

---

(1) *N. Erithræi Pinacotheca*, I, p. 37, et *Mazzuchelli*, loc. cit. t. II, p. 857.

(2) En 1557.

(3) *Loco cit.* cap. 7.

donna deux sujets à improviser; *Silvio* les traita sur-le-champ, l'un en *terza rima*, l'autre en octave; et le *Varchi* finit par l'appeler la merveille de son temps; cependant il avait déjà admiré son concitoyen l'*Alamanni* (1).

La description que *Bartolommeo Ricci* fit aussi d'une de ses improvisations, est encore plus agréable. Il avait donné un repas à quelques-uns de ses amis, dans une maison de campagne. *Silvio* s'y trouvait; il improvisa des vers sur l'amitié. Il était si habile dans cet exercice, que souvent il saisissait tout incident qui survenait durant son improvisation, pour revenir ensuite à son sujet principal; c'est ce qu'il fit dans cette occasion. Il aperçoit parmi ses auditeurs un fermier; aussitôt il s'adresse à lui et l'entretient de son art. Un instant après il apprend que le maître d'hôtel est impatient de revoir sa femme; *Silvio* lui fait un tableau de son impatience et de ses inquiétudes. Enfin, c'est le chant d'un rossignol qui vient l'interrompre, et le poète acceptant ce défi, lui répond par des vers charmans (2).

L'histoire littéraire de l'Italie ne nous présente

(1) Il est bon de rappeler ici les expressions mêmes du *Varchi* : *Io per me non udii mai cosa* (*il quale son pur vecchio, e n'ho udito qualcuna*) *la quale più mi si facesse sentire a dentro, e più mi paresse meravigliosa.* Ercolano, p. 359.

(2) *Riccii Opera*, t. II, p. 385.

pas un autre poète que son talent ait élevé à une des dignités les plus éminentes. Pie IV, dès qu'il fut pape, se souvenant de son devin, l'appela à Rome, et le chargea d'abord de l'instruction du jeune cardinal Charles Borromée, son neveu; ensuite il le nomma professeur de belles-lettres au collége de la *Sapienza*. De là s'élevant sans cesse de dignité en dignité, *Silvio* parvint, en 1598, au cardinalat, sous le pontificat de Clément VIII. Ainsi, après avoir brillé sur le parnasse parmi les poètes, il figura encore mieux parmi les cardinaux, et mourut en 1603, à l'âge de soixante-trois ans.

CHAPITRE XL.

Premiers essais de poésie bucolique. ARCADIA *de Sannazaro. Plusieurs poètes du même genre ; surtout Alamanni, Bernardo Tasso et le Muzio. Églogues* PESCATORIE. *Berardino Rota et Bernardino Baldi. La* CECARIA *d'Epicuro. Poésie* RUSTICALE. *Gabriello Simeoni, etc.*

DEPUIS quelque temps on est dégoûté de la poésie bucolique ; on affecte même de le paraître plus qu'on ne l'est en effet, et l'on cherche des raisons pour justifier ce dégoût. Nous sommes, dit-on, trop étrangers à l'état de nature, qui avait fourni le type de ce genre poétique, pour y prendre aujourd'hui le moindre intérêt. Mais les poètes du seizième siècle et les courtisans de César et d'Auguste, pourquoi donnaient-ils tant d'importance aux Idylles de Théocrite et aux Églogues de Virgile, et pourquoi prenaient-ils tant de soins pour les imiter ? Étaient-ils dans une position si différente de la nôtre ? Est-ce donc par un esprit de mode, qui est la logique de la plupart des hommes, ou à cause de l'abus qu'on a fait de ce genre de poésie, qu'on a voulu le proscrire du parnasse moderne ? Quoi qu'il en soit, l'histoire littéraire du

seizième siècle serait imparfaite, si elle ne rappelait pas ces poètes bucoliques qui ont eu tant de part à sa gloire, comme le serait elle-même l'histoire de l'ancienne Rome et de la Grèce, si elle oubliait les Virgile et les Théocrite, parce qu'on avait abusé de ces modèles, ou parce que ce genre d'ouvrages avait subi les caprices de la mode. Supérieur à ces bizarreries de l'opinion ou des temps, et ne reconnaissant que les lois de la raison et du goût, l'historien impartial doit rendre à ce genre de littérature, ainsi qu'aux auteurs qui l'ont cultivé le mieux, la justice qu'ils ont méritée.

Nous avons reconnu dans l'*Ameto* de Boccace le premier essai des Églogues italiennes (1); mais ce ne fut que vers la fin du quinzième siècle que ces sortes de compositions commencèrent à s'introduire et à se répandre chez les Italiens. On vit d'abord les Églogues de *Jacopo Fiorino* de *Boninsegni* et de *Francesco Arsocchi*, tous deux siennois, de *Bernardo Pulci*, florentin, de *Serafino Aquilano* et de quelques autres; mais, quoique réimprimées sous le titre de *très élégantes* (2), elles furent presque entièrement oubliées dans le siècle suivant. Les seules qui furent à peine distinguées sont celles de *Benivieni* et de *Tibaldeo*. Ce dernier aurait surtout le mérite d'avoir ouvertement con-

(1) Voyez ci-dessus, t. III, p. 63.

(2) Voyez *Raccolta di poesie pastorali*, etc. Milano, 1808.

damné lui-même les siennes, dès qu'il vit paraître celles de *Sannazaro*. On fit cependant jusqu'à douze éditions des Églogues de Tibaldèo, ce qui ne prouverait que le mauvais goût de ses contemporains.

Girolamo Benivieni avait publié huit Églogues (1). Lié d'amitié avec *Poliziano*, *Marsilio Ficino*, et surtout avec *Gian-Pico* de la Mirandole, dans le tombeau duquel il voulut être inhumé (2), il prodigua partout les idées de ces deux platoniciens. Nous avons trouvé les traces de cette doctrine dans ses *Stances* (3), et il la répandit aussi dans ses Églogues, ce qui les rend encore moins agréables. Toutefois elles présentent quelques traits plus ou moins dignes d'attention. Il fait chanter Tityre et Picus, qui sans doute était *G. Pico*, son ami. Ils se plaignent, l'un de *Floria*, et l'autre de *Misona*; et cependant le premier dit que si *Floria* tournait ses regards vers les prairies, on les verrait sourire, et les herbes se couronner de pâles violettes; l'autre répond qu'il voit, au contraire, les herbes et les fleurs manquer dans les

---

(1) *Egloghe co' loro argomenti*, etc. Florence, 1481.

(2) On lit encore dans l'église de Saint-Marc, à Florence, l'inscription suivante : *Hieronymus Benivenius, ne disjunctus post mortem locus ossa teneret, quorum in vita animos conjunxit amor, hac humo supposita P. C. Obiit ann. MDXXXXII. Vixit annos LXXXIX mens. VI.*

(3) Voyez ci-dessus, p. 47.

champs aussitôt que *Misona* y porte son vilain pied (1). Hélas! ajoute Tityre, l'Amour cruel a détaché le joug usé que portait un taureau farouche, pour en charger mon cou; et Picus répond encore mieux, que l'Amour bienfaisant a détaché de ses propres mains un lien d'or qui serrait les blondes tresses de sa belle *Pleona*, pour le suspendre à son cou (2). On peut juger par cet échantillon quel devait être le style des poètes bucoliques du quinzième siècle, puisque *Benivieni*, qui sans doute était le meilleur, est souvent si peu délicat, et même si peu correct.

Jacopo Sannazaro a mérité d'être regardé comme le premier dans ce genre par sa supériorité, quoique d'autres, venus quelque temps avant lui, eussent couru la même carrière. *Fontanini* s'est plu à débiter que les Églogues de l'*Aquilano* avaient

---

(1) TIT. *Ridono i prati, ove le luci sole*
Floria mia volge, e incoronar si vede
L'erba di bianche, e pallide viole.
PIC. *Ovunque torce il suo rustico piede*
Misona, o gli occhi, per le piagge i fiori
Cadono, e l' erba al tristo aspetto cede.

(2) TIT. *Lasso, che Amor dall' indurato collo,*
Crudel, d'un paventoso taur disciolse
L'attrito giogo, e intorno al mio legollo.
PIC. *Amor, da' biondi crin benigno sciolse*
Di Pleona gentile un aureo laccio
Con le sue mani, e intorno al mio l'avvolse.

paru avant celles de *Sannazaro*, et que ce dernier avait même emprunté de l'autre jusqu'à des vers entiers (1); mais l'antériorité des dates et des éditions ne prouve pas toujours l'antériorité, et, ce qui importe le plus, l'originalité de la composition. Laissons donc poursuivre cette recherche par *Apostolo Zeno*, et occupons-nous d'apprécier le véritable mérite d'un des poètes les plus originaux du seizième siècle.

Sannazaro naquit à Naples en 1458. Sa famille, originaire d'Espagne, s'était établie, comme tant d'autres, dans le royaume de Naples : elle y avait obtenu plusieurs fiefs, mais elle en fut dépouillée par la reine Jeanne II; et la mère de *Jacopo*, ne pouvant soutenir le lustre de sa famille, s'était retirée avec son fils dans un petit village loin de la capitale. *Giuniano Maggio* fut le premier précepteur de cet enfant : il avait assez d'esprit pour apercevoir les heureuses dispositions de son élève, et persuada bientôt à sa mère de faire les plus grands sacrifices pour retourner à Naples, et procurer à son fils une éducation plus soignée. Dès que *Sannazaro* se vit dans cette capitale, il se fit bientôt connaître et estimer par le *Pontano*, et, jeune encore, devint un des membres de sa naissante académie. Ce fut alors qu'il prit le nom d'*Azzio Sin-*

(1) *Fontanini*, *Biblioteca*, etc. t. II, p. 364, n. (a*).

cero (1), et ce fut sous ce nom pastoral qu'il publia la plupart de ses vers.

Le jeune *Sannazaro* avait à peine huit ans, que déjà l'amour l'avait surpris, comme il l'avoue lui-même. Une charmante fille presque du même âge, nommée *Carmosina Bonifacia,* lui inspira quelque affection, qui bientôt devint une passion très vive, et l'objet de ses pensées et de ses vers. Il la célébra sous le nom tantôt d'*Harmosynè,* et tantôt de *Phyllis* : mais, n'étant pas encore assez instruit dans l'art d'aimer, il ne sut point se faire entendre, ou plutôt il fut négligé. Son désespoir le fit quitter Naples, et voyager en France. Il espérait du moins se guérir de son amour, et revenir libre et tranquille dans sa patrie. Mais il arriva tout le contraire. L'absence ne fit qu'augmenter sa passion, et il fut contraint de se rapprocher de celle qui en était l'objet. Mais quelle fut sa douleur lorsque, de retour à Naples, il apprit que sa *Carmosina* n'existait plus! On ne peut se dispenser de rappeler dans la vie d'un grand poète de telles circonstances, qui ont dû exercer la plus grande influence sur ses talens et sur ses ouvrages.

Ses premières poésies, qui lui acquirent beaucoup de réputation dans l'académie du *Pontano,*

---

(1) Dans l'*Arcadia*, publiée à Milan, en 1806, par les éditeurs des *Classiques italiens,* on a écrit *Apio* pour *Azzio*. C'est sans doute une faute typographique.

le firent bientôt accueillir à la cour. Il se vit protégé par le roi Ferdinand Ier, et chéri par ses fils, Alphonse et surtout Frédéric. Les vertus et la gloire de ces princes furent le sujet de ses chants, monnaie dont les favoris des Muses sont ordinairement assez prodigues. Mais le *Sannazaro* fit plus; et ce qu'il n'a de commun avec aucun des poètes venus soit avant, soit après lui, c'est la manière dont il fit éclater sa reconnaissance, lorsque le roi Frédéric, trahi par Ferdinand-le-Catholique, son parent, et abandonné par Louis XII, son allié, fut obligé de quitter son royaume, et de demander un asile en France. Non seulement il suivit son infortuné protecteur, mais il vendit la plupart de ses biens pour venir à son secours, et partager ainsi son exil et ses malheurs.

Le *Sannazaro* ne rentra dans sa patrie qu'après la mort de ce prince, arrivée en 1503. Il y apporta de la France plusieurs manuscrits contenant quelques morceaux d'Ovide, les ouvrages de Gratius Faliscus, d'Olympius Némésien, de Rutilius Numatianus, de Martial, d'Ausone et de Solinus, ou plus corrects, ou peu connus. Bientôt il fut honoré par les nouveaux dominateurs de son pays : dès lors il devint l'ami de *Cassandra Marchesa,* qu'il célébra dans ses vers tant qu'il vécut. On a dit que, quoique septuagénaire, il ne pouvait résister au désir de la visiter chaque jour, et qu'il obtint même de mourir chez elle, où, surpris par sa der-

nière maladie, il termina sa carrière en 1530 (1).

Le nom de *Mergellina*, campagne située sur la colline de Pausilype, et qui avait été donnée au *Sannazaro* par son roi, est encore célèbre aujourd'hui par ses délices, et par les vers et le tombeau de ce poète. C'est là qu'il avait composé une partie de ses poésies, et qu'il passa les momens les plus heureux de sa vie dans la société des Muses. Le prince d'Orange, général de l'armée impériale, livra à la fureur des soldats cet asile consacré aux plaisirs innocens d'un homme de lettres. Dès qu'il le put, le *Sannazaro* le fit restaurer, et y éleva une petite église en l'honneur de la Vierge, dont il avait chanté l'enfantement dans un poëme latin. C'est là qu'il voulut être enterré, et qu'on voit encore son tombeau magnifique, exécuté par *Basilio Zenchi*. Ainsi il repose près de Virgile, dont il avait le mieux imité le style; c'est ce que rappelle son épitaphe, composée par *Bembo*, son ami :

Da sacro cineri flores : hic ille Maroni
Syncerus musa proximus, ut tumulo.

Le *Sannazaro* se rendit célèbre, et par ses vers italiens, et par ses vers latins. Parmi les premiers se distingue son *Arcadia*. Il l'avait entreprise dès son premier âge; mais il ne la publia qu'au com-

(1) *Boccalini* l'a fait mourir à Rome, et *G. B. Crispo* et d'autres, en 1532; ils se sont trompés l'un et les autres.

mencément du seizième siècle (1). C'est dans cet ouvrage que le poète décrit ses premières amours, l'insensibilité de sa Phyllis, ses pèlerinages, ses infortunes; c'est là qu'il pleure la mort de sa mère et celle de sa bergère, et qu'il déclame souvent contre les mœurs et la corruption de son siècle. Ce n'est enfin que l'histoire d'une partie de sa vie et de son temps, retracée sous le nom et le caractère des Arcadiens. Ce fond de réalité ajoute souvent à l'intérêt de l'ouvrage que nous allons analyser.

L'*Arcadia* du *Sannazaro* est un mélange de prose et de vers, ainsi que l'*Ameto* du *Boccaccio*, et les *Asolani* du *Bembo*. Ce qui distingue le premier roman c'est que, dans les deux autres, les vers paraissent comme un ornement accessoire, et qu'ils sont l'objet principal dans l'*Arcadia*, dont la prose seule aurait mérité à l'auteur le titre d'écrivain le plus correct et le plus élégant de son siècle. On ne peut lui reprocher ni la construction du *Boccaccio*, parfois trop embarrassée, ni l'imitation du *Bembo*, qui est toujours trop servile. *Sannazaro* est plus simple, plus coulant, plus rapide; son style est plein d'harmonie; et s'il paraît quelquefois un peu trop abondant et trop fleuri, il faut le pardonner au coloris poétique qu'il a voulu donner à

(1) Deux premiers essais avaient paru en 1502, à Venise; mais l'édition complète fut faite à Naples, en 1504.

sa prose, qui n'est qu'un roman. Enfin c'est au *Sannazaro*, et non au *Bembo*, qu'on doit principalement la correction et l'élégance du style, rétablies dans la langue italienne au seizième siècle; et l'on aurait beaucoup plus goûté sa prose que celle des *Asolani*, si l'on eût été moins préoccupé de l'originalité de ses vers.

La partie de cette espèce de roman, qui nous oblige à nous occuper ici du *Sannazaro*, consiste dans ses Églogues. Elles sont écrites en différens mètres, mais plus ordinairement en tercets. Quelques Italiens lui ont attribué un grand mérite pour avoir employé ordinairement le vers *sdrucciolo*, glissant, ou, comme on l'a nommé très improprement, *dactyle*. Quoiqu'on trouve quelques traces de ce mètre avant le *Sannazaro*, il est le premier qui l'ait employé dans la composition entière de la plupart de ses Églogues, en lui donnant une facilité et une tournure qu'il n'avait pas auparavant, malgré la rareté des rimes *sdrucciole*. Cette difficulté lui a souvent donné beaucoup de peine pour exprimer sa pensée, et l'a contraint quelquefois d'avoir recours à des locutions, ou latines, ou surannées, qui ne sont pas toujours assez agréables; mais heureusement il rachète ces petites taches par des beautés d'un autre genre qui constituent le véritable mérite de cet écrivain.

Ses Églogues ne sont qu'au nombre de douze. Je soupçonne que l'auteur a voulu les encadrer et

en former une suite, après les avoir composées séparément. Chacune est précédée par une *Prosa* qui la prépare; et souvent il semble qu'on l'a cherchée pour la faire servir à l'Églogue qui la suit. C'est pour cela qu'on ne trouve pas assez de mouvement et d'intérêt dans la narration. Donnons quelque idée du plan général de l'*Arcadia*, et de ses Églogues en particulier.

Le *Sannazaro*, sous le nom de *Sincero*, quitte son pays; il espère oublier, en voyageant, l'objet de son amour et de ses souffrances. Il arrive aux forêts de l'Arcadie, qui, pour lui, figure la France. C'est là que, parcourant des lieux champêtres et mystérieux, il saisit l'occasion de retracer les mœurs, les occupations, les fêtes et les aventures des Arcadiens. On voit que l'amour qu'il conçut pour *Carmosina*, qu'il appelle *Phyllis*, lui inspira et son voyage et son roman pastoral.

Il commence son récit par une description pittoresque du mont Parthénius, où, pendant que d'autres bergers se livrent à des occupations diverses, le seul *Ergasto*, à l'écart, paraît accablé d'une tristesse profonde. *Selvaggio* cherche à soulager sa douleur. *Ergasto*, de son côté, lui dévoile les causes de sa tristesse; il lui raconte les souffrances que lui fait éprouver une jeune bergère qu'il aime. Un jour qu'il conduisait ses brebis le long du fleuve, il vit cette nymphe au milieu des eaux. Elle chantait en blanchissant un voile. Mal-

heureusement, aussitôt qu'elle s'aperçut qu'on la regardait, elle se tut, et se cacha dans l'eau jusqu'à la ceinture. Mais *Ergasto*, frappé par sa beauté, demeura tellement abattu, que la nymphe elle-même vint à son secours; mais dès qu'il eut repris ses sens, elle s'échappa et ne l'écouta plus. Le tableau que fait le poète de cette rencontre inattendue est vraiment pittoresque et parfait (1).

Dans sa seconde Églogue, *Sincero* engage *Montano* à chanter en lui offrant un bâton artistement travaillé; aussitôt *Montano* prie *Uranio* de l'accompagner de sa lyre, dont les sons ne sont pas moins doux que ceux de sa flûte. C'est dans cette Églogue que le poète lance des traits fort piquans contre la fortune et l'injustice des grands. Les brebis des bergers pauvres, dit *Montano*, se trouvent, tous les jours, exposées à mille dangers. Les loups, les voleurs, le ciel même, semblent, au contraire, respecter les troupeaux des riches bergers. Il cherche à réveiller les paresseux et les exhorte à se tenir en garde contre leurs ennemis; ce qui, sans doute, est une allusion aux oppresseurs de

(1) *Fino al ginocchio alzata, al parer mio,*
In mezzo al rio si stava al caldo cielo;
Lavava un velo, in voce alta cantando.
Oimè, che quando ella mi vide, in fretta
La canzonetta sua spezzando tacque, etc.
Si scinse i panni, e tutta si coverse:
Poi si sommerse ivi entro infino al cinto, etc.

son pays. En faisant remarquer les beautés de ces poésies, nous ne devons point en taire les défauts. C'est dans cette Églogue qu'on trouve une de ces métaphores qui, un siècle après, ont défiguré le parnasse italien. C'est là que les deux bergers invitent les autres, l'un à chercher du feu dans son cœur qui brûle d'amour, et l'autre à puiser de l'eau dans la source des larmes que versent ses yeux. C'est peut-être la seule fois que *Sannazaro* soit tombé dans une telle absurdité. Les beautés où elle se trouve comme encadrée la rendent encore plus frappante.

Cependant arrive le jour consacré à Palès, déesse qui est en grande vénération chez les Arcadiens. *Sincero* décrit son temple, ses peintures, son grand-prêtre, les prières de ses dévots, le sacrifice, tout ce qui appartient à sa fête. Mais ce qui charme le plus, c'est le chant de *Gallizio*, qui célèbre l'anniversaire de la naissance de sa belle *Amaranta*. Couronné de feuillage et assis au pied d'un orme, cet heureux berger prie le soleil de se lever de bonne heure, et d'amener un jour aussi long et aussi serein que ceux de mai. « Que les brebis, continue-t-il, ne craignent plus rien; que le monde retourne à son premier âge; que les chênes produisent des roses blanches, et les épines des raisins doux; que les Amours, sans flèches et sans flambeaux, ne s'occupent qu'à folâtrer entre eux; que tout enfin se réjouisse aujourd'hui; car c'est

le jour où naquit *Amaranta*, celle dont il célèbre le nom, la main, les yeux, les tresses, et les célébrera tant que les rivières couleront vers la mer. Cette Églogue (1) a la forme d'une *canzone*, et c'est sans doute une des meilleures pièces lyriques du *Sannazaro*. Qu'on remarque ici que si certaines images sont devenues aujourd'hui un peu communes, elles ne l'étaient point avant ce poète.

Ensuite *Logisto* et *Elpino*, d'après le conseil de *Selvaggio*, refusent de combattre pour des prix, ils combattent pour la gloire. Malheureusement ils débutent par une de ces *sixtines* doubles, et par conséquent doublement ennuyeuses, dont l'artifice métrique gêne la pensée sans ajouter à l'harmonie. Cette espèce de *canzone* se compose de six strophes si elle est *simple*, et de douze si elle est *double*. Chaque strophe se compose aussi de six vers; mais il faut terminer les vers de chaque strophe par les mêmes mots qui terminent les vers de la première, suivant un ordre différent de celui qu'ils ont dans la strophe qui précède. Pétrarque accrédita pendant long-temps l'exemple de ses contemporains par son autorité. Mais grâce à l'oreille et au bon sens, ces combinaisons aussi désagréables que difficiles ont disparu du parnasse italien.

Après divers jeux, le sage *Opico* exhorte les

(1) C'est la 3e Églogue.

autres bergers à le suivre au tombeau d'*Androgeo* pour lui rendre les honneurs qui lui sont dus. C'est là qu'un vacher prononce son éloge, et qu'*Ergasto* chante une ode pastorale qui forme la cinquième Églogue. Elle se fait remarquer par l'originalité des images et par la force des sentimens. Ce berger s'adresse à *Androgeo* lui-même, qui lui semble briller comme le soleil parmi les astres, et conduire de nouvelles brebis parmi les sources pures du ciel, et à l'ombre de ses myrtes sacrés. A l'exemple de Tityre, qui croyait Rome semblable à la petite ville qui était près de son champ (1), *Ergasto*, à son tour, fait aussi du ciel une grande campagne qui a ses forêts, ses montagnes, ses prairies, ses ruisseaux, et même ses sylvains, ses faunes et ses nymphes (2). Cela me semble d'une beauté aussi frappante que vraie. La fin de l'ode est encore pleine du pathétique le plus naturel. O chênes élevés et touffus! dit *Ergasto*, si

(1) *Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe putavi,*
Stultus ego, huic nostræ similem, etc.

VIRG. ECLOGA I.

(2) *Altri monti, altri piani,*
Altri boschetti, e rivi
Vedi nel cielo, e più novelli fiori:
Altri Fauni, e Silvani
Per luoghi dolci estivi
Seguir le Ninfe in più felici amori, etc.

vous avez quelque sentiment d'amour, couvrez de votre ombre ses os paisibles. (1)

Le jeune *Carino*, qui cherche une vache égarée ou plutôt enlevée, donne occasion à *Serrano* et à *Opico* de déclamer contre les méchans et les vices de leur âge; *Opico* surtout, suivant l'usage des vieillards, loue le temps passé, blâme le temps présent, et encore plus l'avenir. Je me souviens, dit-il, de ce que jadis me disait mon père, lorsque je commençais à toucher à peine aux premières branches des arbres, et à conduire au moulin l'âne chargé de blé. Il m'instruisait de ces anciens temps où les bœufs parlaient encore; où les dieux eux-mêmes ne dédaignaient pas de garder les troupeaux, et de chanter ainsi que nous le faisons maintenant. C'est alors qu'il prononce cette maxime : « Le monde empire de plus en plus à mesure qu'il vieillit » (2); maxime qui est devenue, comme tant d'autres du *Sannazaro*, un proverbe commun chez les Italiens.

Nous voici au moment où *Sincero*, pour satisfaire la curiosité des Arcadiens, ses hôtes, leur raconte l'origine de sa famille et l'histoire de ses

(1) *Se spirto alcun d'amor vive fra voi,*
Querce frondose, e folte,
Fate ombra alle quiete ossa sepolte.

(2) *Or conosco ben io, che 'l mondo istabile*
Tanto peggiora più, quanto più invetera.

amours. Il ne dissimule pas qu'il regrette son pays, et que l'aspect sauvage de celui qu'il habite lui rend sa patrie encore plus aimable. Il semble que le *Sannazaro* n'était pas très satisfait de son séjour en France (1). Enfin il termine son récit par une sixtine qui heureusement n'est pas double comme celle dont nous venons de parler, et où il dit que Phyllis lui est apparue en songe, tâchant de le consoler comme le soleil console la terre après la pluie, et qu'elle lui disait : Quitte, mon ami, ces lieux sombres, et viens cueillir quelque petite fleur dans mes prairies. (2)

Pendant que *Carino* s'efforce en vain de consoler *Sincero*, *Clonico*, un des bergers les plus savants, vient augmenter le nombre des amans infortunés. Il passait loin de la foule; mais *Eugenio*, son ami, l'engage à s'arrêter, et leur entretien donne lieu à la huitième Églogue. *Eugenio* débute par cette maxime que les amans répètent sans cesse et toujours sans fruit : « Quiconque fonde son espoir sur le cœur d'une femme, ressemble à celui qui laboure sur la mer et ensemence les sables, ou à celui qui espère saisir le vent dans ses

(1) Voyez *Prosa* VII, p. 75.

(2) *Vien, cogli alle mie piagge*
Qualche fioretto, e lascia gli antri foschi.

Egloga VII.

filets » (1). Cependant *Clonico*, désolé, envie le sort heureux de deux tourterelles qu'il vient de voir faisant leur nid sur un grand orme solitaire. Il prie tous les êtres qui l'entourent et le plaignent de le délivrer de sa triste existence. Il mourra content si, après sa mort, ses compagnons lui élèvent un tombeau au milieu des cyprès, s'ils brûlent tous ses vers avec sa dépouille mortelle, et si, en ornant sa tombe de quelques guirlandes, ils disent seulement : Hélas! tu n'es plus que cendre pour avoir trop aimé!

Eugenio ne se borne point à de vains raisonnemens, il espère encore plus pour sa guérison des enchantemens d'*Enareto*, grand-prêtre du dieu Pan. Ils vont le chercher, et pendant qu'ils l'attendent, deux bergers, *Ofelia* et *Elenco*, se disent l'un à l'autre des injures encore plus grossières que celles que se permettaient les bergers de Théocrite, et finissent par se disputer le prix du chant. C'est une imitation de la cinquième idylle de Théocrite et de la troisième églogue de Virgile; imitation que d'autres poètes ont si souvent répétée, mais qu'aucun n'a exécutée avec autant de mouvement et de variété que le poète napolitain.

---

(1) *Nell' onde solca, e nell' arene semina.*
E 'l vago vento spera in rete accogliere,
Chi sue speranze fonda in cor di femina.

Cette dispute terminée par *Montano*, qui réconcilie les deux combattans, on visite le bois, l'antre et le simulacre du dieu Pan. On y conserve encore plusieurs de ces antiques lois qu'il donna lui-même aux Arcadiens. On y révère aussi son ancien chalumeau, suspendu à un grand pin, celui-là même dont, jusqu'ici, deux pasteurs seuls ont, dit-on, osé jouer, l'un de Syracuse et l'autre de Mantoue. Enfin *Enareto* apprend à *Ergasto* toutes les épreuves qu'il faut subir pour guérir entièrement de sa passion.

Du temple de Pan on va à la rustique mais superbe tombe de *Massilia*, nom sous lequel *Sannazaro* a voulu célébrer sa mère. Qu'il est doux de s'arrêter à ces vers que les poètes ont quelquefois consacrés à la mémoire de leurs parens ! La scène que le *Sannazaro* nous présente ici est entièrement patriotique. *Selvaggio* et *Fronimo* s'engagent à disputer sur le mérite de leur siècle. L'un d'eux, prévenu en sa faveur, fait mention de plusieurs bergers qui se distinguaient par leurs talens, et surtout de *Tristano Caracciolo*, dont il chante une pièce de vers que lui-même lui avait apprise; mais l'autre lui oppose le triste état des brebis et des bergers, qui étaient forcés d'abandonner leur pays à la merci de l'étranger, et de chercher ailleurs un asile. C'était l'époque où le malheureux royaume de Naples, d'abord envahi par les Français, devint ensuite une province encore plus

malheureuse de l'Espagne ou de l'Autriche. Indigné contre les oppresseurs de sa patrie, *Fronimo* exhorte, encourage ses compagnons à couper, à déraciner le plus tôt possible les mauvaises plantes avant qu'elles aient jeté de profondes racines. (1)

Après cette Églogue patriotique, *Ergasto* fait célébrer des jeux en l'honneur de sa mère, et chante lui-même la onzième Églogue. Il envie le génie d'Orphée pour rappeler sa mère à la vie; mais il remarque aussi que lors même qu'il serait capable de la ravir à la mort, elle ne daignerait pas revenir dans un monde rempli de misères. Enfin il se borne à désirer qu'elle écoute du moins ses vers, et d'être lui-même enterré sous les lauriers qu'il a plantés en son honneur.

Nous sommes parvenus au moment où *Sincero*, las de son long pèlerinage, et encore plus amoureux de sa Phyllis, revient dans sa patrie, conduit par je ne sais quelle nymphe, à travers des chemins souterrains. Dans ce voyage, il apprend les causes de divers phénomènes; il reconnaît aussi ces villes antiques, englouties ou couvertes de cendres, telles que Pompeïa; il aperçoit le petit Sébèthe et les riantes campagnes qu'il arrose; c'est là qu'il rencontre *Barcinio* et *Sum-*

---

(1) *Non aspettate, che la terra ingiunchesi*
Di male piante, e non tardate a svellere,
Fin che ogni ferro poi per forza adunchesi.

monzio, qui déploraient le sort de *Meliseo*. Cette Églogue, qui est la dernière, est une scène vraiment dramatique, dont le sujet est la mort de *Filli* et le désespoir de *Meliseo*, son amant. *Barcinio* voulant instruire son compagnon des plaintes de *Meliseo*, il parcourt les lieux qui en conservent quelques souvenirs. Là on trouve écrit ce vers : « Hélas! j'ai vu Phyllis mourir et je vis encore » (1) ! ici, sur un nèflier : « O Phyllis! tu ne peignes plus de ta main tes cheveux d'or, ni tu ne les ornes plus de fleurs ; c'est moi aujourd'hui qui les soigne et les inonde de mes larmes » (2). Ailleurs un arbre dit lui-même au passant : « Berger, révère-moi, je suis à Phyllis » (3). Ensuite *Barcinio* répète les vers élégiaques que *Meliseo* chanta sur la mort de sa nymphe. Le Sébèthe, disait-il, ne verra plus cette nymphe qui aimait à se parer sur ses bords et à se mirer souvent dans ses eaux pures, cette nymphe dont la présence forçait le Tibre et le Pô à les honorer. Hélas! pourquoi ne te perds-tu pas dans l'abîme, puisque Naples, ta ville chérie, étant privée de Phyllis, n'est plus ce qu'elle était jadis! On cher-

(1) *Vidi Filli morire, e non uccisimi.*

(2) *Quel biondo crin, o Filli, or non increspilo*
Con le tue man, nè di ghirlande infiorilo,
Ma del mio lagrimar lo inerbi, e incespilo.

(3) *Arbor di Filli io son; pastore, inclinati.*

che enfin le malheureux *Meliseo*, et on le trouve au sommet d'une colline, devant un autel rustique, où sans cesse il dépose des offrandes nouvelles en chantant des hymnes au son de sa flûte. Il chantait dans ce moment ces beaux vers : « O Phyllis! je conserve tes cheveux dans une corbeille ; et souvent lorsque je les touche et les arrange, je les baigne de mes larmes ; puis je les sèche avec mes soupirs et je les recueille de nouveau » (1).

L'auteur termine son roman en s'adressant à son chalumeau. Il prend congé de lui, et en le suspendant à un arbre, il lui recommande de demeurer toujours dans les forêts, et de leur apprendre à répéter sans cesse le nom de *Filli*.

On voit que *Sannazaro*, dans cette espèce de roman, a voulu faire jouer à divers bergers quelque rôle dans le récit de ses aventures. Il se fait représenter tantôt par *Sincero*, tantôt par *Ergasto*, et tantôt par *Meliseo*. Sans doute son roman aurait été plus intéressant s'il n'en avait partagé les scènes entre plusieurs personnages ; et cela prouve encore davantage ce que nous avons avancé, que la plupart de ses Églogues étaient déjà composées lorsque l'auteur entreprit de leur donner un plan.

---

(1) *Spesso gli lego, e spesso, oimè, disciolgoli ;*
E lascio sopra lor questi occhi piovere ;
Poi con sospir gli asciugo, e'nsieme accolgoli.

Je me suis peut-être un peu trop arrêté à l'analyse de l'*Arcadia* de *Sannazaro*; mais si l'on observe qu'après Théocrite et Virgile, il est le premier des poètes modernes qui ait été considéré comme le troisième des poètes bucoliques, et que tous ceux qui lui ont succédé l'ont pris pour modèle, on me saura bon gré d'avoir cherché à déterminer le caractère d'un ouvrage que peut-être on néglige aujourd'hui autant qu'on l'avait exalté. *Sannazaro*, ainsi que Pétrarque, n'accordait pas beaucoup de mérite à ses poésies italiennes; mais ses contemporains en jugèrent tout autrement. *Apostolo Zeno* a compté plus de soixante éditions qu'on fit de l'*Arcadia* dans le cours du seizième siècle; et ce qui est encore plus remarquable, tous les meilleurs poètes, après avoir admiré son auteur, s'étudièrent à l'imiter. Loin de rappeler tous ces imitateurs, je ne ferai mention que du petit nombre de ceux qui méritent plus ou moins de nous arrêter.

Sperone Speroni voulut s'essayer dans ce genre; et il prouva que la correction du style ne suffit pas pour former un bon poète, quel que soit le genre qu'il aime à traiter. On trouve, dans les *Marmi* de *Francesco Doni*, une *Canzone* attribuée à un certain maître *Jacopo* (1); quoique seule, elle se fait remarquer par la vivacité des images et par

(1) *Marmi*, *Ragionamento* VII.

la fraîcheur du coloris. Une jeune bergère se dérobe aux yeux de sa mère; et, couchée au pied d'un laurier derrière un jardin, elle y attend son amant. Cette circonstance ne retrace point des mœurs assez simples; toutefois il est fort agréable d'entendre ces deux amans au moment de leur rencontre. L'un se souvient du premier jour où il vit sa bergère, aux noces de *Jola*, gagner un miroir à la danse. Elle était alors fort jeune, et lui, il ne savait pas encore aller seul jusqu'à la ville. Tout à coup il s'écrie : « Que je meure ici sur-le-champ, si tu n'es pas plus chère à mes yeux que la lumière du soleil » (1) ! La jeune bergère répond à son tour; mais elle paraît encore plus aimable lorsqu'elle se tait : car l'Amour désarmé, si l'on en croit le poète, voltige autour d'elle, et, déployant ses ailes, on le voit briller tantôt sur sa blanche jupe, tantôt parmi ses beaux cheveux ou sur son chaste sein; enfin par sa nudité même et sa gaîté folâtre, il les remplit tous deux à la

---

(1) *Oggi è la quarta state,*
Poichè ballando al crotalo, alla piva,
Vincesti il specchio alle nozze di Iola,
Di che l' Alba ne pianse più fiate.
Tu fanciulletta allora
Eri, ed io tal che ancora
Quasi non sapea gire alla cittate.
Possa morire or qui, se a me non sei
Più cara, che la luce agli occhi miei!

fois d'un plaisir si vif, qu'ils dédaignent tous les autres (1). Mais quel que soit le mérite de ces images lyriques, elles n'ont pas cette naïveté qui constitue le vrai caractère de la poésie bucolique.

Ici nous rencontrons pour la dernière fois l'*Alamanni* et *Bernardo Tasso*, qui dans cette carrière ont été plus loin que bien d'autres. L'*Alamanni* composa quatorze Églogues; et le premier il employa, dans ce genre de poésie, le vers *sciolto*. S'il ne brille pas par l'originalité des pensées, il intéresse par les sentimens que lui inspirent son long exil et l'esclavage de sa patrie. En lisant quelques-unes de ses Églogues, on se reporte à ces jours funestes où tout reste de liberté disparut de l'Italie; on verse quelques larmes avec le poète sur les destinées de ce malheureux pays. Dans les deux premières Églogues, il pleure la mort du jeune *Cosmo Rucellai*, arrivée en 1518. C'était le neveu du célèbre *Bernardo*, et l'un des académiciens qui fréquentaient les fameux jardins de son oncle, avec

---

(1) *Amor, poichè si tace la mia donna,*
Quivi senz' arco e strali,
Sceso per confermare il dolce affetto,
Le vola intorno, e salta aprendo l'ali :
Vago or riluce in la candida gonna,
Or tra' bei crini, or sovra il casto petto;
D'un diletto gentile,
Cui presso ogni altro è vile,
N' empie scherzando ignudo, e pargoletto.

Zanobi Buondelmonti, *Machiavelli*, et d'autres savans de la même trempe. Si l'on en croit *Thyrsis* qui déplore sa perte, *Cosme*, en mourant, avoua à ses amis qui connaissaient bien ses intentions, qu'il n'avait d'autre chagrin que de mourir avant de les avoir exécutées; et que s'il n'avait pu réussir dans ce bas monde, il n'en espérait pas moins être récompensé dans le ciel. (1)

Dans la troisième Églogue, le poète pleure aussi la mort de *Luigi*, son cousin, et de *Jacopo de Diacceto*, exécutés à Florence comme coupables d'avoir soutenu la liberté de leur patrie. *Flora*, ou Florence, leur mère, embrassant leurs corps, s'écrie tout éplorée : « En quel état me laissez-vous, mes chers enfans, faible, asservie, et dans la plus grande humiliation? Sans vous, où trouverai-je une main qui brise les chaînes dont je suis chargée depuis tant d'années, et dont le poids me fera succomber, si quelqu'un de vos compagnons ne vient à mon secours? Hélas! quand j'espérais triompher de mes ennemis, votre perte met le comble à mes malheurs » (2)!

---

(1) *Ma di me sia che può, che al ciel salire*
Spero oggi pur, se 'l buon voler in noi,
Sendo tolto il poter, virtù s'estima.

(2) *Deh come, lassa, al mio più gran bisogno,*
Soggetta, e inferma, e senza voi mi veggio?
Deh chi fia più, che mai con tanto amore

Dans la quatrième Églogue, *Tityre* et *Mélibée*, cherchant à se consoler mutuellement des rigueurs de leur exil, s'abandonnent aux plus doux souvenirs de ces jours heureux qu'ils passaient au milieu de leurs amis. La belle *Flora*, dit *Mélibée*, venait souvent goûter la mélodie de ses vers, et lui tresser de fraîches guirlandes, tandis qu'il chantait et sa beauté, et ses amours (1). La septième Églogue nous présente la même *Flora*, faisant des enchantemens pour ramener son *Daphnis*, qui depuis long-temps ne venait plus la chercher. C'est une imitation de la troisième idylle de Théocrite et de la huitième églogue de Virgile. Dans cette dernière, l'enchanteresse répète à chaque couplet le vers intercalaire :

Charmes de mes accens, guidez vers moi Daphnis (2).

Mais Virgile n'ayant pas fait connaître cette enchanteresse, comme Théocrite avait fait de la sienne, nommée *Simèthe*, a manqué la moitié de

---

Porga la man fedel per trarmi fuora
Da sì fosca prigion, dove tanti anni
Giaciuta son, che, s' altra nuova aita
Tosto non viene, io son di vita al fine, etc.

(1) *Ella con dotta man vaghe ghirlande*
Mi tessea lieta, ed io narrava a lei
Le sue bellezze, e le sue fiamme antiche.

(2) *Ducite ab urbe domum, mea carmina ducite Daphnin.*

son effet. On ne peut faire ce reproche à l'Églogue de l'*Alamanni*. On connaît et *Dafni* qui vit exilé de sa patrie, et *Flora* qui soupire après son fils, lorsqu'elle répète : Mon cher Daphnis, reviens à moi (1).

Parmi ses autres Églogues, on distingue les douzième et treizième, dont le sujet intéresse bien plus la France que l'Italie. Le poète, dans la douzième, rappelle la funeste journée de Pavie, où François Ier, qu'il désigne sous le nom d'*Admète*, fut fait prisonnier, et où le Tésin vit la victoire passer des rangs des Français dans ceux des vaincus (2). Si l'on en croit le poète, *Admète* était appelé non-seulement par les Milanais, mais aussi par tous les autres peuples d'Italie qui espéraient recevoir de la main des Français ce que les Espagnols et les Allemands venaient de leur enlever (3). Dans la treizième Églogue, *Mélibée* et *Tityre* s'entretiennent des dangers inséparables de l'émigration. Comment, dit l'un, peut-on vivre tranquille chez l'étranger, si l'on n'est pas en sûreté dans sa

---

(1) *Torni all' albergo mio, torni il mio Dafni.*

(2) *Ah misero Tesin, ch' al tristo giorno*
Fosti presente, e che vicin vedesti
La vittoria fuggir nel sen de' vinti.

(3) *Questo è 'l pastor, che non pur tu piangendo,*
Ma il Po, la Brenta, il Tebro, Arno, e Sebeto
Han chiamato ad ogni or con alte voci.

patrie (1) ? l'autre cite la France comme le pays le plus hospitalier. Il rappelle encore les qualités bienfaisantes d'*Admète* qui brille même au milieu de ses infortunes; il n'oublie pas le pape qui, conspirant, dit-il, avec l'Allemand et l'Espagnol, n'est plus qu'un loup dévorant au milieu de son propre troupeau, ni l'aigle perfide armé de deux becs pour mieux assouvir sa voracité (2). Si le poete s'est montré un peu diffus dans cette Églogue et dans les éloges qu'elle contient, on ne peut que le lui pardonner, en songeant qu'il célèbre des princes dont il attendait la liberté de son pays. Mais il n'en est pas de même quand il oublie parfois

(1) *Che, chi vive in timor nel proprio albergo,*
Come può nell' altrui posar sicuro?

(2) Quelques-uns ont avancé (ci-dessus, t. V, p. 22), que ce trait de l'*Alamanni*,

L'*Aquila grifagna*,
Che per più divorar due becchi porta,

se trouvait dans un dialogue allégorique, entre l'Aigle et le Coq, adressé à François Ier. Je ne trouve ce passage que dans l'Églogue citée, où le poete, sous le nom de Tityre, rappelant les avantages remportés par les Français dans la Belgique, dit simplement que l'Oiseau de Jupiter s'enfuit à l'apparition du Coq; et le texte est conçu dans ces termes :

Ivi al primo apparir del fero Gallo,
L'ali stese al fuggir l'Uccel di Giove,
Che per più divorar due bocche porta.

qu'il n'est qu'un berger, et que, pour les rois mêmes, les forêts perdent leurs charmes, quand on n'y reconnaît plus la nature (1).

B. Tasso n'est point aussi riche dans ce genre que l'*Alamanni*. Nous avons de lui sept Églogues. L'auteur leur a donné une nouvelle forme de mètre : c'est une espèce de *terzina* où tous les vers riment, mais dans un ordre peu sensible et encore moins agréable. Ce qui caractérise plus particulièrement ces Églogues, c'est que le poète y introduit souvent des bergères. Tantôt c'est *Phyllis* qui se plaint de Corydon (2); tantôt c'est *Crocale*, ou *Vittoria Colonna*, qui pleure la mort de *Davale* ou *Davalos*, son époux (3); ici c'est une bergère qui invite son *Aminta* à la chercher dans son champ, et parmi ses brebis (4); là, c'est encore *Crocale*, qui s'entretient sur la mort de son époux avec Galatée (5). Mais, ce qui est plus intéressant pour nous, c'est la vérité des tableaux champêtres, c'est la naïveté des sentimens qu'on y rencontre. Ainsi, je ne sais quelle nymphe avoue la déclaration d'amour que le jeune Sébèthe avait osé lui

(1) *Si canimus sylvas, sylvæ sint consule dignæ.*
VIRG. EGLOG. IV.

(2) 2e *Églogue.*

(3) 3e *Églogue.*

(4) 4e *Églogue.*

(5) 7e *Églogue.*

faire. Il sortait de ses eaux pendant qu'elle sommeillait près de son rivage. Il orna d'abord son front de feuilles vertes, dit-elle, ensuite abandonna son urne, et s'approchant de moi, il contemplait tantôt mes cheveux et tantôt mes joues; il m'appelait d'une voix douce et craintive, et jetait des fleurs sur mon visage (1). Ailleurs, la bergère d'*Aminta*, pendant qu'elle rafraîchit ses brebis au milieu du fleuve, exhorte sa petite biche à ne pas s'éloigner du rivage, et à se reposer à l'ombre auprès d'elle; en même temps elle en confie la garde à son chien. (2)

Avant de quitter ces deux poètes contemporains,

---

(1) *Ed ornatosi il crin di verdi fronde,*
Lasciando l' urna, che versar solea,
Uscì dal puro suo tacito e cheto;
E le chiome or mirando, or la mia fronte,
Tutto di dolce desiderio ardea e
Indi col basso suon timido, e lieto
Chiamava, o ninfa; et con le voglie pronte
Mi feria il viso d'odorati fiori; etc.

2e Églogue.

(2) *Tu cervetta*
Più cara a questo cor, ch' agli occhi il lume,
Posati in queste verdi erbose sponde, etc.
Ivi scherzar potrai sola, e secura:
E tu, Lacone, ardito . . . . . . :
Prendi intanto di lei fidata cura, etc.

5e Églogue.

et presque toujours rivaux dans la même carrière, je crois à propos d'ajouter ici une observation que j'ai faite en les comparant entre eux. Quoiqu'ils semblent avoir disputé de gloire dans la plupart des genres où ils s'exerçaient en même temps, ils ne cessèrent jamais de s'estimer, de se consulter, de s'aimer. On les voit célébrer de même et leurs amis et leurs protecteurs, chanter leurs propres mésaventures et celles des autres. Il y a cependant une différence très remarquable entre leurs poésies et leurs caractères, différence qu'il ne faut pas négliger. Nous avons vu l'*Alamanni* consacrer très souvent ses vers à déplorer ses propres malheurs et ceux de son pays, tandis que *B. Tasso*, qui fut, ainsi que lui, exilé toute sa vie, et pour une cause très honorable (1), n'a presque jamais dit un mot sur ces circonstances qui auraient accru l'intérêt de ses vers. A peine trouve-t-on quelques sonnets où le poète se recommande en vain à Philippe II (2). Partout ailleurs il a observé le plus grand silence; et, par ce qu'il a tu et par ce qu'il dit, il prouve

(1) Il avait conseillé au prince de Salerne, son patron, de soutenir le peuple napolitain contre les fauteurs du saint-Office. Voyez ci-dessus, t. V, p. 52.

(2) DELLE RIME LIBRO QUARTO :

Non può la mia virtù debile e frale, etc. p. 58.
Questo sol ti restava, iniqua e dura, etc. p. 59.
Invittissimo re, splendor de' regi, etc. p. 70.

assez que son âme n'était point de la même trempe que celle de l'*Alamanni*.

Jeronimo Muzio a déjà figuré plusieurs fois dans le cours de cette histoire (1); mais c'est ici que nous devons plus particulièrement nous en occuper. Tous ses biographes, le *Zenò* lui-même, qui s'était proposé d'en écrire la vie (2), et après lui *Tiraboschi*, ne l'ont regardé principalement que comme théologien, controversiste et littérateur critique; ils avaient oublié son mérite dans le genre bucolique, et c'est celui où il a brillé le plus. *Jeronimo*, originaire de *Capo-d'Istria*, naquit à Padoue en 1496. Il y eut pour maîtres *Raffaello Regio*, *Battista Egnazio* et *Vittorio Fausto*, qui jouissaient, dans leur temps, d'une grande réputation. On vit bientôt que son esprit était propre à toutes sortes de connaissances et d'études. Malheureusement, à l'âge de dix-huit ans, il perdit son père, et se trouva dans la nécessité de se mettre sous la dépendance de quelque seigneur pour alimenter sa famille. Il entra successivement au service de l'empereur Maximilien, d'Alphonse, duc de Ferrare, de *Guidobaldo*, duc d'Urbin, du marquis *del Vasto*, de *Ferrante Gonzaga* et de Pie V. Souvent il soutint les intérêts de

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 41, 64, 424, 408, 542; et t. IX, p. 47 et 303.

(2) *Fontanini Biblioteca*, t. II, p. 107, n. (6), etc.

ses amis avec le même zèle que ceux de ses patrons. On le voyait partout, dans l'Italie, dans l'Allemagne, dans la France, dans la Belgique, prenant part aux affaires politiques, militaires, religieuses, publiques et privées. Ainsi il mena sans cesse une vie active et inquiète, se trouvant, comme il le dit lui-même, *toujours à cheval* (1).

Malgré ses talens, son activité et ses services, il ne put jamais sortir de la misère. Il se regardait lui-même comme l'*enfant bâtard de la fortune*. Il écrivait à Emmanuel Philibert, duc de Savoie, en se plaignant qu'après cinquante-quatre ans de service il n'avait pas même acquis une rente de cinquante-quatre sols (2). L'abbé *Tiraboschi* nous assure aussi qu'il existe quelques lettres de *Muzio* dans les archives de *Guastalla*, où il est dit que, chargé de dettes, il avait été obligé de vivre des secours de ses amis (3); ce qui est vraiment honteux pour ses protecteurs, et un grand exemple pour ceux qui ambitionnent de semblables protections.

Il est étonnant qu'au milieu de ses distractions et de ses besoins, il ait pu continuer ses études, et publier un si grand nombre d'ouvrages, tous d'un genre si différent. A l'âge de soixante-quatorze

---

(1) *Lettere cattoliche*, p. 245.

(2) *Lettere*, lib. IV, p. 206, édition de Florence. *Zeno al Fontanini*, t. I, p. 43.

(3) *Storia della letteratura italiana*, vol. VII, p. 359.

ans, il en fit lui-même le catalogue, et l'envoya, en 1569, à *Domenico Veniero*. Les simples titres de ses livres occupaient plusieurs pages (1). Se plaignant toujours de l'injustice des hommes et de la bizarrerie de sa fortune, il mourut en 1576, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Suivant la mode de son temps, il avait changé le nom de *Nuzio*, qui était celui de sa famille, en celui de *Muzio*. Il porta si loin cette vanité qu'il obligea ses fils, *Cristoforo* et *Pietro-Paolo*, de prendre aussi les noms de *Jules-César* et de *Paul-Emile*. De même la femme de César, nommée *Lodovica*, dut dès lors s'appeler *Camille*. Qu'on ne s'imagine pas que cette manie s'étendît au-delà des mots. Nul rapport entre ces noms anciens et la manière de penser de ceux qui s'en décoraient. Le *Muzio* ne fut qu'un courtisan des despotes de son temps.

Nous l'avons vu, dans quelques-uns de ses livres, justifier le duel (2); il porta cet esprit de chevalerie dans les controverses de théologie et même dans les discussions purement littéraires. On lui donna le surnom de *Battaglione*, disputeur, surnom que lui méritèrent ses *Battaglie* en faveur de la langue italienne, et plus encore ses disputes contre les hérétiques. Passant pour un écrivain très propre à soutenir les intérêts de l'Église romaine, on l'exhorta

---

(1) *Lettere cattoliche*, p. 245.

(2) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 542.

à se consacrer tout entier au clergé. Quoiqu'il ne voulût pas lui sacrifier toute sa liberté, il ne cessa jamais de lui donner des preuves multipliées de son zèle et de son attachement.

Je n'aurais pas rappelé les talens théologiques du *Muzio*, qui jusqu'ici en ont imposé à tous ses biographes, si, devant l'apprécier comme poète, je ne m'étais aperçu que le poète ne semble pas toujours d'accord avec le théologien. Nous avons déjà vu avec quel acharnement il avait persécuté le *Betti* (1), surtout parce qu'il s'était associé une femme après son apostasie; il avait même écrit pour le *célibat des ecclésiastiques* (2); cependant ses mœurs n'étaient pas aussi sévères que ses thèses. Non-seulement il célébra ses amours et ses galanteries, ce qui était commun de son temps aux poètes séculiers et aux poètes ecclésiastiques, mais il justifia aussi, dans une de ses *Épîtres poétiques*, la conduite de ceux qui s'attachent à une concubine pour ne pas s'exposer à tenter les femmes d'autrui (3). Si le *Betti* et ses compagnons

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 42. Voyez les *Bettine*.

(2) *Delle mogli de' clerici.*

(3) *Lettere*, lib. I, p. 109. Il tâchait de se défendre lui-même, en disant :

Vi par maggior delitto, che con una
Libera, e sciolta io prenda alcun diletto?
O che ogni giorno le figliuole altrui
Vada contaminando, e violando

avaient connu ces vers du *Muzio*, ils auraient pu le confondre par ses principes mêmes. Ne dirait-on pas que ces controversistes ont souvent combattu, comme des soldats mercenaires, pour des opinions qu'ils ne professaient point? Oublions maintenant le théologien pour nous occuper du poète.

Le *Muzio* a été, dans les divers genres, aussi fécond en poésie qu'en prose. Il cultiva le lyrique, le didactique, l'épistolaire; il essaya même l'épique, et entreprit un poëme sur la *Conquête de Jérusalem*. Il renonça probablement à cette entreprise dès qu'il apprit que le *Tasso* traitait le même sujet. C'est *Tiraboschi* qui le premier a fait cette découverte (1). Mais comme le genre où le *Muzio*

I letti del santissimo imeneo?

et plus bas :

E dite ancor, qual più scomunicato
Vi par che sia da dir? quel ch' una donna
Si tiene appresso, che di casa sua
Abbia il pensiero, e che regga il suo avere,
Che 'l tenga lieto, e 'l serva in letto, e a mensa,
E 'l conservi in nettezza, e in sanitate?
O pur quell' altro, ch' or questa bagascia,
Or quell' altra arricchisce, e spende, e spande
A concorrenza, e muor di gelosia? etc.

(1) Cet écrivain, aussi exact qu'infatigable, a découvert cette circonstance singulière de la vie de *Muzio*, dans ses Lettres inédites, adressées à *Francesco Bolognetti*. Voyez la 2e édition de sa *Storia*, etc. vol. VII, p. 360, n. (*).

s'exerça le plus, a été le bucolique, nous allons en donner quelque idée, d'autant plus que ses biographes n'en ont presque rien dit (1).

Aucun poète, depuis Théocrite, n'a composé un plus grand nombre d'Églogues que le *Muzio*. Il en publia trente-cinq, toutes écrites en vers *sciolto*, comme celles de l'*Alamanni*, et divisées en cinq livres (2). Chacun de ces livres contient sept Églogues, sous le nom d'*amoureuses*, de *marchesane* ou relatives au marquis *del Vasto*, d'*illustres*, de *lugubres*, de *variées*, ou bien de *Myrtes*, de *Lauriers*, de *Cèdres*, de *Cyprès*, d'*Arbres divers* (3).

Les Églogues du premier livre sont consacrées à *Tullia d'Aragona*. Il l'avait chantée dans ses *Rime* (4), bien plus que ne l'avait fait *B. Tasso* et tant d'autres. Il la célèbre aussi dans ses Églogues, sous le nom de *Tirrenia*. Dans la première, *Mopsus* lui dit : « Prends garde que Vénus n'observe du haut de sa sphère la conduite des humains, et ne

(1) *Fontanini*, et quelques autres, ont à peine cité ses *Églogues*. *Apostolo Zeno*, si intéressé à l'honneur du *Muzio*, nous entretient de tout autre objet que de ces poésies. *Tiraboschi* les a entièrement oubliées.

(2) Elles furent imprimées à Venise, en 1551.

(3) *Egloghe del Muzio Giustinopolitano*, *divise in cinque libri*. Le *Amorose*; le *Marchesane*; le *Illustri*; le *Lugubri*; le *Varie*.

(4) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 303.

condamne l'insensible à l'amour qu'on a pour elle, à aimer qui la méprise » (1). « Dis une fois à ton *Mopsus*, qui n'aime que toi, que tu n'aimes aussi que lui » (2). Quelquefois il va trop loin; et il lui dit : « Viens, embrasse ton amant, et consacre à l'Amour tes membres délicats et plus blancs que le lait; serre ton berger dans tes bras comme la vigne embrasse l'orme, et cueille avec lui les doux fruits de l'amour » (3).

Tullia avait souvent adressé des vers au *Muzio*. Il n'est donc pas étonnant qu'il l'ait métamorphosée en Thalie, dans sa troisième Églogue. Il la voit, en songe sur le parnasse, avec Apollon et les autres Muses; il écrit sa vision sur un ormeau, et lui dit : « O jeune plante! sois éternelle et conserve à jamais nos noms réunis » (4). Il voudrait encore célébrer les autres Muses et Apollon; mais il finit toujours par ne chanter que sa Thalie. Il prévoit cependant qu'ayant partout gravé de sa main sur

(1) *Non voler contro te l' ira de' Dei*
Mover sì leggermente : ama chi t' ama.

(2) *Dì, Tirrenia, una volta, te solo amo,*
Al fedel Mopso tuo, che te sola ama, etc.

(3) *La belle membra tue morbide, e bianche*
Più che il cacio novello, e più che 'l latte,
Ad Amor le consacra : ed al tuo amante,
Qual vite ad orno avviticchiata, e stretta,
Con lui cogli d' amore i dolci frutti.

(4) *Pianta eterna vivi;*
E i nomi nostri eternamente servi.

les arbres le nom de Thalie, et Thalie y ayant gravé de la sienne le nom de *Mopsus*, les générations futures en éprouveront à la fois du plaisir et de l'envie (1).

Les cinquième et septième Églogues offrent quelques traits particuliers qui caractérisent davantage la situation du poète, et l'art d'aimer de sa maîtresse. Dans la première il laisse échapper une vérité bien simple, et cependant bien rare, surtout dans les poètes. « Pourquoi, dit-il, m'occuper des intérêts des tyrans? Pourquoi dois-je suivre toujours des armées (2)? » Pendant ces courts intervalles lucides, il envie jusqu'au sort de ces bergers qui ne possèdent qu'une chaumière et un tombeau; et il assure que depuis sa naissance, il n'a pu dire encore : C'est ici que demain sera mon séjour (3).

Dans la septième, le poète voudrait se fier entièrement à sa nymphe qu'il regarde comme une déesse. Il passe en revue la conduite des dieux, et il n'y trouve rien qui lui inspire de la confiance en

---

(1) *E trovando Talia per mille tronchi*
Scritto per la mia man, trovando Mopso
Scritto per la man tua, n' avranno ancora
Diletto, e invidia le future genti.

(2) *Lasso! che importa a poverel pastore*
Quel che facciano i ricchi empi tiranni?
Che tocca a me cercar l'armate squadre?

(3) *Ei da quel dì, che al sol pria gli occhi aperse,*
Non ha potuto ancor pur una volta
Dir : qui sarà domane il mio soggiorno.

eux. Quelle a été, dit-il, la fidélité de la chaste Diane? les forêts le savent très bien, elles qui dans un temps virent Pan fort joyeux et Endymion fort triste (1). Mais ce qui est encore plus remarquable, c'est que le poète ne se faisait aucun scrupule de rappeler les amours du cardinal d'*Aragona*, l'origine de *Tullia* qui en fut le fruit, et le nombre des amans qu'elle sut toujours ménager. C'est *Thyrsis* qui fait l'énumération de ses adorateurs, et il signale, outre le *Muzio*, *Giulio Camillo*, son ami, le *Molza* et bien d'autres; et, ce qui est très singulier, aucun de ces amans bienheureux n'est jaloux de la jouissance de ses rivaux; car chacun sent que son bien ne diminue pas lorsque d'autres en jouissent également; comme la lumière du soleil, qui reste toujours la même, pendant que tout le monde en profite (2). On dirait que le *Muzio*, habitué aux subtilités de la théologie, en tirait parti quelquefois, même dans ses poésies.

Les Églogues du deuxième livre ont pour sujet Alphonse Davalos, marquis de Pescaire, l'un des

(1) *Sanno 'l sì gli alti boschi, ch' alcun tempo*
Vider Pan lieto, e tristo Endimione.

(2) *Come, perchè dal sole il lume prenda*
Una copia infinita d' animanti,
Non è in alcuno il suo splendore scemo;
Così qual uom si sente l'alma piena
De' diletti dell' alma, non si sente
Scemare il ben, perchè altri ancor ne goda.

généraux de Charles-Quint, et Marie d'Aragon, sa femme, à qui le poète donne le nom d'*Amaryllis*. L'un était fameux par ses crimes et par ses talens, et l'autre par ses mœurs et par sa beauté. Alphonse fut long-temps le protecteur et presque l'ami du *Muzio*. Il faisait aussi des vers; et si l'on en croit ce poète, il eut plusieurs qualités dignes d'être louées. Il déplorait lui-même les maux de la guerre (1), dont il était un instrument, et que souvent il multipliait par sa conduite. Peut-être le poète mérite-t-il plus de croyance lorsqu'il décrit les amours de *Davale* et d'*Amaryllis*. Souvent cette belle nymphe cherche son amant, ou est obligée de l'abandonner; et tantôt les bergers du Sébèthe, tantôt ceux du Pô, se plaignent de son départ, ou se réjouissent de son retour. Il ne faut pas cependant s'attendre que le poète soit aussi passionné quand il décrit les amours des autres, que lorsqu'il exprime les siens propres.

Les Églogues du troisième livre sont encore un tribut que l'auteur paie à ses protecteurs. Parmi ces éloges, quelquefois mérités, on trouve souvent des pensées très justes. Il dit, par exemple, qu'on n'entre jamais au parnasse au moyen de l'or et de l'argent (2). Ce qui mérite encore plus notre

(1) *Lib.* II, *Egl.* I.

(2) *Ed il beato coro*
Non apre altrui per oro, o per argento,
Le porte del santissimo Elicona.
Egl. I.

attention, c'est la cinquième Églogue, où *Fausto* retrace à *Virbio*, qui est le cardinal Hippolyte d'Este, la corruption et les vices des bergers de leur temps; et ces bergers ne sont que les ecclésiastiques. Il en dit à peu près ce qu'en disaient les protestans, qu'il combattait (1). Mais nous avons déjà observé qu'il réfutait quelquefois dans ses adversaires les doctrines mêmes qu'il professait.

Ses Églogues lugubres, comprises dans le quatrième livre, offrent plus d'intérêt. Dans la première, le poète pleure la mort d'*Alcéo* ou de *Luigi Gonzaga*. On y voit que *Tirrenia*, déjà morte, vient à la rencontre de son ami, et qu'après l'avoir embrassé, elle lui sert de guide et de compagnie dans le royaume des ombres. Ce voyage est encore mieux décrit dans la deuxième Églogue. Une Napée meurt de chagrin, après la perte de Baltus, son époux; son ombre, saisie d'horreur, erre incertaine au milieu des ténèbres, en traversant cet immense abîme d'où l'on dit que personne ne revient jamais (2). N'espérant plus son retour, le poète aperçoit tout à coup une fleur nouvelle, qui réunit à la fois la blan-

(1) *Tu vedi ben come le ingorde voglie*
De' più ricchi pastori, il troppo amore
Del proprio ben, la poca caritate
De' mal commessi lor miseri armenti, etc.

(2) *Lasso! con qual orror, con qual spavento*
Mosse sospesa il timidetto piede
L'anima semplicetta, nova e sola,

cheur de la neige et la couleur de la pourpre ; elle est aussi bordée d'un or très délicat. A ces traits, il reconnaît le teint et la couleur des cheveux de la nymphe qu'il venait de pleurer, et se réjouit de la voir changée en fleur (1).

Le *Muzio* pleure aussi la mort de quelques-uns de ses protecteurs et surtout d'Alphonse Davalos; mais il est bien plus touchant lorsque, dans sa quatrième Églogue, il exprime ses regrets sur la perte de son ami *Camillo Delminio*, qu'il avait aimé et même admiré de son vivant (2). Il en rappelle les qualités, les occupations, les théories; il le fait chanter sur la lyre même d'Apollon, au milieu des Muses attentives, les plus hauts mystères de la nature. A l'en croire, il en savait bien plus que Pan et Silène. . . . .

Le sujet des deux dernières Églogues est encore plus curieux. Il pleure, dans l'une, la mort d'*Argie*, qui était la sœur de *Tullia d'Aragona*; et dans l'autre, la mort de *Clori*, sa première amante. Le

Fra l'ombre errando, e fra' terribil mostri,
Per lo bujo eternal dell' ampio abisso,
Donde vien detto, ch'uom non mai ritorna.

(1) *Il bel viso, e le chiome*
Fra sì diverse, e variate forme
Meglio non ne potea ritrar natura.
Oh, correte, pastor, correte, o dive:
Ecco volta in un fior la bella Ninfa.

(2) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 426.

Tibre, entouré de nymphes et de sylvains, fond en larmes sur la perte de la jeune *Argie*; il se souvient de l'avoir accueillie toute nue au milieu de ses ondes pures. Il lui semble voir encore ses membres d'albâtre. Elle était là, dit-il, assise sur cette pierre; et honteuse d'être nue, elle tâchait de se couvrir avec ses blanches mains, et de se voiler de sa blonde chevelure. Hélas! c'est dans cette attitude que je l'ai vue, et que je n'espère plus la revoir (1)! C'est un des tableaux les plus touchans que le *Muzio* ait retracés dans ses Églogues. *Clori* avait été déjà célébrée par le poète dans ses *Rime* (2). Il semble la regretter après sa mort, autant qu'il l'avait aimée pendant sa vie. C'est de cette femme qu'il eut ses deux fils, César et Paul-Émile. Il parle encore de ce dernier; ce qui prouve que *Clori* n'était pas sa femme légitime, dont le *Muzio* n'eut aucun enfant.

Nous voici au dernier livre de ses Églogues. La première est une idylle qui augmente le nom-

---

(1) *O belle, o care, o dilicate membra!*
Immaginar non può chi non le vide,
Come già fosser belle, e come care,
E come dilicate! In su quel sasso
Vista l'ho seder nuda, e vergognosa,
Ristretta in se con le candide mani,
Tutta coprirsi de' suoi bei capelli,
L'ho vista, ahi lasso, e riveder non spero!

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 303.

bre des métamorphoses de l'ancienne mythologie, et qui nous rappelle une circonstance de la vie de François Ier. Elle fut composée à l'occasion de l'envoi que l'on fit d'Italie, à ce prince, d'une statue de Vénus en marbre. Le poète suppose que Vénus, couronnée de roses et parfumée d'ambrosie, négligeant les soupirs d'Apollon et de Vulcain, ne cherche que le dieu Mars, pendant que, dégoûté des fureurs de la guerre, ce dieu se plaît aux charmantes campagnes qu'arrose la Seine. La déesse le rencontre au milieu d'une forêt au moment même où un sanglier furieux va s'élancer sur lui. Le souvenir d'Adonis, et le nouveau danger de Mars, la saisissent tellement d'horreur, qu'en vain s'efforçant trois fois de s'écrier, Sauve-toi dans mes bras, elle devient marbre. L'invention et l'allusion ne pouvaient être plus ingénieuses et plus justes.

Remarquons quelques-uns des passages les plus intéressans des autres Églogues. Dans la troisième, il y a un petit dialogue entre *Eumolpo,* qui se plaint, et l'*Écho,* qui lui répond. D'après l'exemple d'Ovide, qui introduisit l'Écho dans la fable de Narcisse, on avait commencé, dès le quinzième siècle, à imiter ce jeu de mots dans les vers. On en trouve quelques traces dans l'*Orphée* du *Poliziano,* dans les *Strambotti* de l'*Aquilano,* etc. Cet artifice acquit plus de perfection au seizième siècle. Le *Guarini* en employa un dans son *Pastor*

fido (1), qui sans doute est des plus ingénieux. Mais si l'on veut accorder quelque prix à ce genre de bizarrerie, et si l'on compare l'*Écho* du *Guarini* avec celui du *Muzio*, qui avait paru trente ans auparavant, il faut dire que l'un n'a égalé l'autre ni par son naturel ni par son à-propos.

La quatrième Églogue fut adressée au célèbre *Romolo Amaseo*, contre qui le *Muzio* avait déjà écrit trois discours en faveur de la langue italienne (2). Le poète cherche plutôt à persuader, qu'à combattre son adversaire. Reconnaissant son mérite dans les deux langues savantes des anciens, il lui recommande de ne point dédaigner la sienne propre, et d'être mieux disposé en faveur des premiers accens qu'il a fait entendre en suçant le lait maternel (3).

Après tant de vers consacrés aux louanges et à l'amour, et au milieu de tant de distractions, le poète se souvient une fois de sa patrie (4). Il regrette ces plaisirs innocens dont il jouissait, dans

---

(1) Acte IV, sc. VIII.

(2) On les trouve dans ses *Battaglie*.

(3) *Il tuo patrio idioma*
Non sdegnar, buon pastor; e quegli accenti,
Che già suggesti infin col primo latte
Dalle poppe materne, e 'n che la lingua
Prima sciogliesti, alquanto più benigno
Raccogli or meco, etc.

(4) *Églogue* V.

ses premières années, au milieu de ses concitoyens. Il déclame contre l'avarice et l'ambition qui ont corrompu la société, et bouleversé le monde. Il en veut à ces bornes sacriléges qui ont séparé les champs, les hommes, les citoyens, les amis. Que maudit soit celui qui les établit le premier! Ce barbare ne put partager de même l'air, la lumière et la vie dont, malgré lui, le pauvre *Égon* jouit autant que l'avare *Daphnis*. O véritable siècle d'or, que celui où l'or ne fit aucun outrage à l'innocence antique (1)! On ne peut refuser à ce trait beaucoup d'originalité, lors même qu'on le compare avec le célèbre chœur de l'*Aminta* du *Tasso*, sur le même sujet. Le poète espère enfin qu'il lui sera accordé de fermer ses mourantes paupières au milieu de ses concitoyens, et que ses os jouiront du moins de quelque repos au sein de sa patrie. Mais pourquoi ces sujets, qui ont tant d'intérêt, sont-ils si rares dans ces poètes?

---

(1) *Maledetto colui, che a' primi campi*
Segnò i confini, e con argini, e fossi
Distinse fra mio e tuo la terra, e l'acque,
E non potè il crudel quest' aere almeno,
Questo spirto vital, quest' aurea luce
Partire iniquamente, e mal suo grado,
Tanto ne gode il poverello Egone,
Quanto l'avaro Dafni. O secol d'oro,
O secol più che d' oro, infin che l' oro
Non fece oltraggio all' innocenza antica!

métaphores étranges dans l'Églogue où il a pleuré la mort de son patron, *Alphonse Davalos* (1). C'est là qu'on trouve un *brouillard de douleur*, une *pluie à verse de larmes*, un *vent orageux de soupirs*, et d'autres expressions semblables. C'est aussi au commencement de cette Églogue que le poète, apostrophant la douleur, la divise et subdivise au point de faire croire qu'il voulait plutôt plaisanter que pleurer (2). Mais de tels écarts, qu'il faut blâmer dans tous les écrivains qui malheureusement les ont accrédités, sont bien rares dans les Églogues du *Muzio*. Ce qu'on peut lui reprocher avec plus de raison, c'est une abondance qui souvent excède les bornes, et qui l'expose en outre à de fréquentes répétitions. Il a beaucoup d'originalité; quoique imitateur des anciens, on ne peut lui refuser beaucoup d'invention et dans ses images et dans ses pensées; mais la verve qui

---

E del sentirne avea dolce conforto.
Poscia stretti abbracciati, e gli uni agli altri
Addio dicendo, riprendeano il corso.

Liv. II, Églogue VII.

(1) *Églogue* V, du *Livre* IV.

(2) *Dolor, crudel dolor, che non mi lasci,*
Per soverchio dolor, aprir la strada
A quel fiero dolor, che dolorando
Vorria l'alma sgombrarmi di dolore?

Ces vers ne semblent-ils pas plutôt une parodie ingénieuse qu'une véritable plainte du poète?

l'entraîne ordinairement, les étouffe dans un amas d'ornemens ou de locutions parasites. Combien il brillerait davantage, s'il en eût été un peu plus économe! Enfin, il a les mêmes qualités et les mêmes défauts qu'Ovide; et cependant c'est Virgile qu'il se proposait pour exemple. (1)

Pendant que ces poètes dont nous venons de parler jouaient le rôle de bergers, d'autres voulurent aussi jouer celui de pêcheurs, et composèrent des Églogues qu'on a appelées *pescatorie* ou *maritimes*. On trouve à peine une idylle de ce genre parmi celles de Théocrite (2). Les Latins n'en ont point fourni d'exemple. Le premier des modernes qui ait fait parler ce langage aux muses latines, a été *Sannazaro;* et si l'originalité d'une invention tient plutôt au fond qu'à la forme, ou à la langue, c'est au *Sannazaro* qu'appartient exclusivement l'honneur de cette invention. Cependant on a regardé comme la première Églogue *pescatoria,* ou plutôt *maritime,* celle de *B. Tasso,* qui parut en italien en 1534, où *Crocale* et *Galatée* pleurent la mort de *Davale*. Mais on n'a pas bien observé que le caractère des pêcheurs, et par conséquent du genre, n'y est pas tracé d'une manière prononcée. Voici le sujet de cette Églogue, qui a fait tant de bruit chez les Italiens. *Crocale,* ber-

(1) Voyez l'*Arte poetica*, lib. II, p. 80.

(2) C'est la 21e.

gère, s'approche du rivage de la mer, et *Galatée* vient la consoler de la mort de son époux. Dans tout leur entretien, qui roule plus sur l'état pastoral de *Crocale* que sur l'état maritime de *Galatée*, nous ne trouvons rien de tout ce qui appartient à la pêche et à la condition du pêcheur.

Ce nouveau genre fut mieux développé par *Matteo*, comte de *Sammartino* ou de *Vische*, en Piémont. Il était né en 1494, et fut un de ceux qui concoururent le plus à établir, au seizième siècle, les principes de la grammaire et de la poétique italiennes. Les *Observations grammaticales* et *poétiques* qu'il recueillit pendant vingt années, et qu'il publia à Rome, en 1555, le placent au premier rang parmi les meilleurs écrivains qui ont traité la même matière. Quoique le *Fortunio*, le *Bembo* et le *Trissino* l'eussent devancé de beaucoup dans la même carrière, *Sammartino* s'aperçut qu'ils n'avaient pas dit tout ce qui était nécessaire, et qu'ils avaient même débité des assertions qui manquaient de justesse. A l'exemple du *Dante*, il ne regardait point la parfaite connaissance de sa propre langue comme un privilége d'une province particulière de l'Italie; il voulait qu'elle fût le résultat des observations et des études que chaque Italien peut et doit faire, quelle que soit la province à laquelle il appartienne (1). Les prétendus vers

(1) Voyez la *Dédicace* au cardinal Alexandre *Farnese*, en tête de son premier traité.

hexamètres et pentamètres, introduits par le *Tolomei* dans la poésie italienne, non plus que le vers *sciolto*, déjà fort en vogue, n'étaient de son goût. Il aimait la *terza rima*, et la regardait même comme la plus propre à l'épopée. C'est dans ce mètre qu'il entreprit, dit-on, de composer un poëme, intitulé *La Giuliade*, sur les guerres et les amours de Jules-César (1). Mais ce sont ses Églogues (2) qui lui ont mérité plus de considération. Si l'on en croît *Apostolo Zeno*, elles furent publiées en 1540 (3) : ce qui démontrerait l'antériorité de leur édition. Quoi qu'il en soit elles furent bientôt éclipsées par d'autres qui, publiées plus tard, les firent entièrement oublier.

Andrea Calmo, que nous avons vu au nombre des poètes comiques (4), pourrait encore mieux figurer ici par ses Églogues, publiées en 1553 (5), si elles n'étaient pas écrites dans le dialecte vénitien, qui, quoique plein de grâce et de vivacité, n'est point admis à côté de l'idiome italien. On pourrait rappeler ici les *Poésies maritimes* de *Niccolò Franco* (6), publiées en 1547. Mais celui

(1) Voyez *Zeno al Fontanini*, t. I, p. 25, n. (a).

(2) *Pescatoria ed Égloghe del san Martino*, in-8°.

(3) Loc. cit. t. I, p. 487, n. (a).

(4) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 302.

(5) *Rime pescatorie*, Venise, in-8°.

(6) *Rime marittime*, jointes aux Dialogues maritimes de *Gian-Jacopo Bottazzo*. Voyez ci-dessus, t. VII, p. 375.

qui a mérité le titre d'inventeur de ce genre est *Berardino Rota* qui, venu après ces poètes pêcheurs ou mariniers, les a tous de beaucoup surpassés. . . . . .

B. Rota, qui célébra les vertus de sa femme, et pleura long-temps sa mort (1), s'exerça principalement à peindre les mœurs et les occupations des pêcheurs de son pays. Il était né à Naples, en 1509; ses poésies latines et italiennes lui méritèrent bientôt l'estime et l'amitié des littérateurs les plus distingués de son temps. Il mourut en 1575, âgé de soixante-six ans. On voit encore sa statue près de son tombeau dans l'église de Saint-Dominique-Majeur, à Naples. On frappa aussi en son honneur une médaille que l'on conserve dans le *Musée* de *Mazzuchelli* (2). On a de lui divers livres de poésies latines et italiennes. L'*Atanagi* lui avait attribué deux comédies, intitulées *Lo Scilinguato* et *Gli Strabalzi*, *le Bègue* et *les Bernemens;* mais elles n'ont pas été imprimées jusqu'à présent. Nous ne devons nous occuper ici que de ses Églogues de pêcheurs.

Scipione Ammirato, qui en fit la première édition à Naples, en 1560, prétend que c'est au *Rota* qu'appartient véritablement l'invention de ce genre. Il assure que *Vittoria Colonna*, à qui l'au-

---

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 337.

(2) T. I, p. 361.

teur les avait déjà communiquées, les avait apprises par cœur, et que souvent elle les récitait pour son amusement (1); ce qui ne peut être arrivé qu'avant 1533, époque où la *Colonna* se consacra tout entière aux exercices de piété. Mais, ce qu'on n'a pas encore remarqué, c'est que la *Colonna*, à qui *B. Tasso* dédia ses Églogues, devait connaître celle du même poète qu'on a regardée comme maritime; et cependant, dans une des Églogues du *Rota* (2), il est dit que *Nice*, et c'est la *Colonna* elle-même, accordait à *Lycidas*, qui est le *Rota*, le mérite de cette invention (3) : ce qui nous fait supposer que *Vittoria Colonna* avait apprécié les Églogues du *Rota*, avant que celles de *B. Tasso* eussent paru. Mais à quoi bon ces recherches, si elles n'offrent d'autre intérêt que celui de l'antériorité?

Disons donc qu'aucun poète n'a mieux retracé les occupations et les mœurs des pêcheurs et des mariniers que le *Rota*. Ses Églogues sont au nombre de quatorze. L'auteur y emploie ordinairement une espèce de *terzina* dont les trois vers

---

(1) Voyez la Dédicace que l'*Ammirato* fait de ces Églogues à *Francesco Mormile*.

(2) *Églogue* 8e.

(3) *Nice, che nova Saffo, il magno sposo*
Ha tolto a morte, e al mio Licida caro
Della rete toscana il pregio ha dato.

de la première riment avec ceux de la seconde. Souvent il varie le mètre dans ses couplets *amabées*. Mais ce qui doit nous occuper davantage, ce sont ses pensées et son coloris, dont nous allons donner quelques exemples.

Tico et *Gille* (1) se cherchent querelle et font assaut d'injures grossières. Si de pareilles scènes ne sont qu'une imitation plus ou moins ingénieuse dans les autres poètes bucoliques, celle-ci a dans le *Rota* beaucoup d'originalité, à cause des couleurs et des formes toutes maritimes qu'il lui a données. Les deux pêcheurs se regardent d'abord comme des objets de mauvais augure; ils annoncent de grands malheurs à leur rivage et à leurs compagnons (2). *Tico* rappelle ensuite à *Gille* sa chute honteuse lorsqu'il voulut sauter de sa barque sur un écueil, qui n'en était pas éloigné d'une demi-coudée (3), et peint les efforts qu'il faisait pour se relever et gagner le rocher. Il y put grimper enfin, dit *Tico*; et alors on le vit tout effrayé, rejeter les eaux de la mer qu'il avait avalées, et il excita

---

(1) Dans l'Églogue qui commence :
Or poi che 'l fato mio malvagio, e crudo, etc.

(2) *Fuggite, o pescatori, ite lontani,*
Traete pur le reti, i legni al seno,
E raccogliete e vele e remi e sarte.

(3) *Ed era men di mezzo braccio corto*
Lo spazio al salto.

le rire de tous les assistans (1). A cette piquante plaisanterie, *Gille* répond par une autre semblable; et leur querelle ne finirait pas, si *Cléon* ne venait les interrompre et les rappeler à la pêche, la barque étant déjà sur le rivage.

Ailleurs (2) *Dorilo*, seul sur le rocher de Mergeline, adresse ses plaintes à *Amaryllis*, comme jadis Polyphème à Galatée, et Corydon à Alexis. Mais l'imitation disparaît presque entièrement sous les images locales et caractéristiques employées par ce pêcheur. Il retrace à sa bien-aimée les plaisirs et les amusemens dont elle pourrait jouir avec lui; il lui fait le tableau d'une source pure qui jaillit au milieu des ondes salées, où souvent le dieu de cette mer vient se baigner avec les plus chéries de ses nymphes, et où Jupiter lui-même se reposa avec Europe, lorsqu'en mugissant il traversa la mer (3). Il lui rappelle aussi le lieu où

---

(1) *E tu gisti a sedere in su la rupe,*
Quel che più mosse a dolce riso il mondo,
E penso ne ridesse anche lo scoglio.

(2) Voyez l'Églogue :
Appena uscito il sol di mezzo il mare, etc.

(3) *Andrem dove il mar solo, e 'l ciel si vede,*
Ove sorge con dolci, e fresche linfe
Un puro fonte in grembo alle salse acque;
In cui spesso bagnar si suole il dio
Di questo mar con le più care ninfe,
Ove a diporto con Europa giacque
Giove, quando per mar corse, e muggio, etc.

elle lui tendit la main pour la première fois; où elle lui découvrit souvent son beau sein, et lui donna le premier baiser; mais où le ciel ne lui accorda rien de plus, parce que *Phyllis* vint les surprendre (1). Enfin *Amaryllis* vole dans ses bras; et dès ce moment ils disparaissent, l'Amour les tenant cachés tout le jour dans un nuage de fleurs (2). Ainsi le poète nous fait entrevoir ce qu'il semble vouloir nous cacher. Ce trait a quelque ressemblance avec ce que dit le Dante de *Francesca* de *Rimini*, et de *Paolo*, son beau-frère, lorsqu'ils cessèrent la lecture des aventures de *Lancillot* (3).

Dans une autre scène, le poète nous représente une de ces belles nuits qu'on ne connaît que sous le ciel de Naples (4). Pendant que Thyrsis appelle Phyllis, que sa marâtre jalouse surveille toujours, il lui décrit les environs délicieux de cette ville, dont le tableau ou le souvenir ne peut qu'ajouter au mérite de la poésie. On rencontre aussi tantôt *Nigello* et *Dami*, qui se disputent le prix du

---

(1) *E non più il cielo*
Mi diede allor che sopraggiunse Filli.

(2) *Nè fur più visti; perchè dentro un nembo*
Di fior li tenne Amor quel giorno accolti.

(3) *Quel giorno più non vi leggemmo avante.*
Inferno, c. VI.

(4) *Ecco la notte, il cui stellato manto*, etc.

chant (1); tantôt Daphnis et Amyntas qui cherchent un soulagement mutuel en chantant leurs amours et leurs peines (2). Ne pouvant suivre le poëte dans toutes ses Églogues, arrêtons-nous à celle qui porte le titre de *Leucopetra*. Il veut célébrer une campagne délicieuse du savant *Bernardino Martirano*, appelée *Pietrabianca*; il en fait une nymphe, dont il décrit le caractère et la destinée. Le Vésève et le Sébèthe, jeunes fils, l'un de la nymphe Résine et de Vulcain, l'autre de la syrène Parthénope et de Neptune, furent épris à la fois de sa rare beauté. Mais toujours insensible à leurs prières et à leurs larmes, elle en fut punie; et, métamorphosée en *pierre*, elle retint à peine le nom de *blanche*, en mémoire de sa couleur (3).

Le *Rota* paya aussi quelque tribut à ces tours d'esprit dont les poètes les plus distingués lui

---

(1) *Or si può creder ben, che 'l cigno al canto*, etc.

(2) *Aminta, ove ne vai solo, e dolente*, etc.

(3) *Leucopetra fu già tra le marine*
Ninfe la più leggiadra, e la più fera,
Di cui la riva intorno, e gli orti, e 'l prato,
E l' antro chè qui vedi, e le vicine
Acque del puro fonte, e 'l bel luogo era.
Di costei, come volle Amore, e 'l fato,
Arse Vesevo, ed arse ancor Sebeto,
Di Partenope figlio, e di Nettuno,
E di Vulcano l'altro, e di Resina.
E benchè fu l'ardor lungo, e segreto,
Nè mai voce di pianto, o priego alcuno

avaient parfois donné l'exemple. Il fait dire à *Dami* que, lorsque *Licinna* livre aux Zéphyrs ses cheveux d'or, l'air s'enflamme au point que tout le monde en serait embrasé sans le secours de ses soupirs. *Nigello* assure aussi qu'on serait menacé du même danger lorsque *Leucyppe* tourne ses beaux yeux, sans le secours de ses larmes. On trouve quelque chose de semblable dans l'Églogue intitulée *Aminta* (1). On dirait qu'il a été entraîné par l'autorité de *Sannazaro* à qui nous avons reproché la même recherche de pensée (2). Heureusement que ces défauts sont rares dans les Églogues du *Rota*; d'ailleurs il mérite quelque indulgence, s'il est vrai qu'il n'avait que vingt ans environ lorsqu'il les composa.

Lodovico Paterno, qui s'exerça en divers genres de poésie (3), voulut imiter le *Rota*, son concitoyen. Il n'hésita pas même à se donner comme le troisième poète pêcheur après celui-ci et le *San-*

Piegaro la donzella aspra, e ferina
. . . .
Ond'a ragion dall' altre sue compagne
PIETRA *chiamata fu dalla durezza*, etc.

(1) AM. *Deh, che non vi asciugate*
Nel foco de' sospir, ch' io dal cor mando?
DAF. *Deh, perchè non pescate*
Nel mar, che da questi occhi io verso, e spando?

(2) Voyez ci-dessus, p. 66.

(3) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 160, 324, etc.

nazaro (1). On lui a fait un mérite, si c'en est un, d'avoir classé ses Eglogues, à l'exemple du *Muzio*, en *maritimes*, *érotiques*, *lugubres*, *illustres* et *variées* (2). Mais les éloges qu'il se donna lui-même, et ceux qu'il reçut de ses contemporains, n'ont point eu l'assentiment de la postérité. *Giulio Cesare Capaccio* suivit aussi, dans la même carrière, ses compatriotes, et publia sa *Mergellina* qui n'est qu'une imitation de l'*Arcadia* de *Sannazaro*, mêlée de prose et de vers (3). Le *Sannazaro* ne mit en action que des bergers; *Capaccio* nous présente les pêcheurs de Pausilype se livrant à leurs occupations maritimes. Le lieu de la scène avait été bien choisi; mais l'auteur ne lui a pas su donner tout l'intérêt dont elle était susceptible.

Nous voici arrivés au dernier poète bucolique du seizième siècle, qui a osé disputer la gloire à tous ceux qui l'avaient précédé dans la même carrière. *Bernardino Baldi*, que nous avons déjà vu figurer au rang des poètes et des savans les plus distingués (4),

(1) *Azzio de' nostri pescator fu il primo,*
Rota il secondo; il dirò pur con pace
Degli altri tutti, il terzo oggi m'estimo.

(2) Elles se trouvent dans ses *Nuove fiamme*, imprimées à Lyon, en 1568, in-12.

(3) *Mergellina, Eglogke pescatorie*, etc. Venise, 1598, in-12. C'est une seconde édition.

(4) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 376; t. VIII, p. 379; t. IX, p. 28 et 365; et ci-dessus, p. 14.

voulut traiter aussi tous les genres de la poésie bucolique. Jeune encore, il composa plusieurs Églogues qui parurent à Venise, en 1590 (1). Elles sont au nombre de dix-huit, si l'on y ajoute l'Eglogue intitulée les *Vieillards*, qui se trouve à la fin d'un de ses ouvrages, qui a pour titre *Concetti morali*. Le *Baldi* emploie ordinairement le vers *sciolto*, mais il lui donne une tournure plus harmonieuse et plus variée; quelquefois il y mêle des strophes rimées, surtout lorsque ses interlocuteurs prennent un ton plus élevé ou plus étudié dans leurs combats, dans leurs altercations, dans leurs chants. Ce qui est plus remarquable encore, il n'imite pas servilement les anciens, ni ceux des modernes qui l'avaient devancé. Il ose créer des sujets, des tableaux, des caractères que les autres n'avaient point essayés, ou qu'ils n'avaient qu'à peine indiqués, comme le prouve le titre de la plupart de ses Églogues, telles que les *Moissonneurs*, la *Mère de famille*, les *Pêcheurs*, les *Poissons*, *Célée* ou le *Jardin*, etc. On voit aussi qu'il a voulu parcourir un champ plus étendu et plus varié que celui auquel les autres s'étaient bornés. Il nous entretient de ce qui appartient à la pêche de rivière et de mer, à la navigation, aux bergeries, à l'agriculture, au jardinage, et, ce qui le rend encore plus estimable, aux préceptes de la morale. Mais pour-

(1) Elles se trouvent parmi ses *Versi e Prose*, etc.

quoi l'abbé *Tiraboschi* n'a-t-il pas senti tout le mérite de ce poète ? Il semble lui préférer le *Rota*, et le comte de *San Martino* (1). Cherchons donc à justifier ce que nous venons d'avancer.

La première Églogue que le *Baldi* nous présente est consacrée à la moisson. Théocrite, dans une de ses idylles, introduit deux moissonneurs qui s'entretiennent de cet objet. Après lui, c'est *Baldi* qui, parmi les modernes, s'en est occupé le premier. Il nous retrace d'abord une troupe de moissonneurs, qui tous armés de faux, marchent en ordre de bataille comme des guerriers au son de la trompette, vers le lieu de l'attaque (2). A peine arrivent-ils à leur champ de bataille, que les blés, assaillis de toutes parts, tombent sous leurs coups. On les voit s'avancer tantôt les uns, tantôt les autres, comme les flots de la mer qui s'avancent inégalement sur le rivage sablonneux (3) : ce tableau est un des meilleurs dont la poésie géorgique puisse se vanter. Cependant Damète de-

(1) *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 1209.

(2) *Quasi guerrieri,*
Che, udito il suon della canora tromba,
Sen vadano a trattar l'arme di Marte.

(3) *Cadean le biade, e l'ordine primiero*
Si confondea de' mietitori in guisa,
Che tal già di quel campo era l'aspetto,
Quale in riva del mare è dell' arena,
Che con flutto inegual l'onda percuote, etc.

mande et apprend la cause de la tristesse d'Aristée, son ami, qui travaille toujours à ses côtés; et comme c'est la passion de l'amour qui le tourmente, il lui donne des conseils salutaires pour la diriger. Mais quelle joie brille parmi ces moissonneurs aussitôt qu'ils aperçoivent et saluent de loin la servante Cibalè qui porte dans une grande corbeille leur dîner, et que tous font leur repas assis sur les blés coupés!

Dans la deuxième Églogue, trois bergers s'engagent à célébrer trois héros; et ces héros sont Octave Farnèse, Alexandre son fils, et Ranuce fils d'Alexandre, descendans de Paul III, et tous trois ducs de Parme. Ils alternent successivement leurs couplets, chacun célébrant son héros favori. Quelques couplets semblent trop lyriques et trop élevés pour convenir à des bergers. Il est bon cependant d'observer que le poète a varié le sujet de leurs prix et de leurs combats, qui auparavant n'était que l'histoire de leurs amours (1).

La troisième Églogue présente le contraste d'un berger et d'un pêcheur qui disputent sur la beauté de leurs maîtresses; et comme l'une est brune et l'autre blanche, les deux combattans s'engagent à donner la préférence, l'un à la couleur noire, et

(1) *E qual soggetto*
Prenderem, che ne piaccia? È troppo antico
Il cantar sempremai de' nostri amori.

l'autre à la couleur blanche. Ils tirent leurs raisons de la condition des fleurs, du lait, des perles, des astres, du soleil, de la terre, des cyprès, des aigles, etc. Ce contraste a quelque chose d'ingénieux et de neuf; le prix est aussi donné d'une manière neuve; c'est le premier poisson pris par la ligne qui fixera la victoire en faveur de celui qui chantera son couplet au moment où la ligne annoncera qu'il est saisi. Le poète s'est plu à donner l'avantage à la couleur brune, que probablement il préférait à la blanche.

Le sujet de la quatrième Églogue, qui porte le titre de la *Maestra d'amore*, est tout moral. C'est la sage *Tisbe* qui instruit la belle *Licori*, sur l'art d'aimer, non d'après les leçons d'Ovide, mais suivant les principes de la sagesse. La cinquième, qui roule à peu près sur le même sujet, surpasse toutes celles que nous venons d'indiquer, et la plupart de celles qui l'ont suivie; elle est intitulée la *Mère de famille*. On l'a regardée comme un modèle de perfection, digne d'être comparé aux meilleures idylles de Théocrite (1). Nous pensons même qu'elle les surpasse sous quelques rapports. Le sujet est on ne peut plus important.

Une mère sage enseigne à une de ses filles, qui est prête à se marier, l'art de le devenir à son tour.

---

(1) *Quadrio, Storia e Ragione*, etc. vol. II, part. II, p. 422.

Un soir, pendant que les enfans s'amusaient, après le souper, à l'entour du feu, l'une à chanter et à bercer son petit frère, et l'autre à tourner le fuseau, et que le vieux *Montano*, accablé de fatigue, commençait à s'endormir (1), la bonne *Aresia* saisit ce moment favorable pour donner à sa fille aînée les conseils que, dans la même circonstance, elle avait reçus de sa mère. Ainsi elle lui montre, d'après sa propre expérience, de quelle manière il faudra se conduire lorsqu'elle sera femme, mère et maîtresse. Après lui avoir recommandé les qualités les plus estimables, Voilà, lui dit-elle, les véritables ornemens, ceux qui ne périront jamais avec les années, et qui, comme l'or pur, ne craindront point la rouille du temps (2). Elle l'exhorte aussi à nourrir elle-même ses propres enfans.

(1) *Delle figliuole poi questa la chioma*
Alla rocca traea, rotando il fuso,
Quella con lungo canto iva allettando
Il pargoletto al sonno entro la cuna;
Ed era omai della nojosa notte
Scorsa non poca parte, e cominciava
A dormir dolcemente il vecchio stanco.

(2) *Queste son quelle doti, o cara figlia,*
Che non fuggon con gli anni, anzi qual oro,
Non temon della ruggine del tempo.
Sì che se queste gemme t'orneranno,
Poco curar devrai di quelle gemme,
Che le giovani vane hanno in più stima, etc.

Nous avons remarqué ailleurs que le *Tansillo* avait déjà recommandé ce devoir à sa *Nourrice* (1); ce qui prouve que ces idées n'étaient pas si rares en Italie, deux siècles avant que J. J. Rousseau les eût mises en vogue au milieu de l'Europe civilisée. L'*Aresia* du *Baldi* dit que celle qui refuse de nourrir ses propres enfans cesse d'être mère, et n'est plus qu'un monstre féroce (2). Enfin, elle montre aussi la conduite que sa fille doit tenir envers ses domestiques. Mais le coq annonce qu'il est minuit; et pendant que la lumière de la lampe menace de s'éteindre, la mère et ses enfans vont tous se coucher. En lisant cette Églogue, qui est une des plus belles leçons de morale, on ne peut s'empêcher de condamner la plupart des poètes qui n'ont pas fait le même usage de leurs talens.

Ne pouvant retracer le sujet des autres Églogues, je me borne à indiquer quelques-uns de leurs traits les plus remarquables. Dans la sixième, où l'on chante les louanges du *Metauro*, le poète décrit une grotte, où un rayon du soleil, qui y pénètre, réfléchi par une-source pure, produit à l'entour les plus beaux jeux de la nature. On croit tout voir; le rhythme même ajoute à la

---

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 88.

(2) *In tutto nega dunque d'esser madre,*
Chi nega a' figli il latte, e'n tutto nega
D'esser donna colei, che d'ogni fera
È contra i propri figli assai più fiera.

vérité du tableau (1). Le pêcheur *Alcone*, assis sur un tronc devant sa cabane, pendant que toute la campagne est couverte de neige, fait seul l'énumération des cruautés de sa *Tibrine* (2) : « Je me souviens, dit-il, de ce moment où ma mère visita la tienne, qui venait de te mettre au monde ; j'y vins aussi, et j'étais si petit, que je marchais à peine. Ce fut la première fois que je te vis. Ta nourrice, après t'avoir baignée et enveloppée dans ton maillot, te mit dans ton berceau. Je m'en souviens ; car tout enfant que j'étais, je sentis je ne sais quel mouvement dans mon cœur. Et je comprends bien aujourd'hui ce que dès lors me préparait le destin (3). » Qu'on compare ce beau

(1) *E mira come*
Le cinge il curvo, e rugiadoso grembo
Quell' iride lucente, e da man manca
Balenando l'illustra il mobil raggio,
Che dall' onde riflesso, in mille guise
Velocissimo scherza, e viene, e fugge.

(2) *Egloga* VII.

(3) *Nè vecchio anco mi sono, anzi ho memoria,*
Che quando tu nascesti, e nel tuo parto
Venne mia madre a visitar tua madre,
Seco menommi picciol sì ch' a pena
Sapea formare il passo, ed io ti vidi
Lavar dalla nutrice, e 'n bianche fasce
Involta por dentro la mobil cuna.

trait du poète avec le modèle qu'il a imité (1), et l'on verra comment l'un a su tirer parti de l'autre.

Dans ses autres Églogues, tantôt c'est Glicon et Mopsus qui chantent la mort de *Ferrante Gonzaga*, ami du poète, sur son propre tombeau (2); tantôt Orythie et Cydippe qui se disputent le prix du chant (3); ailleurs Aminte et Thyrsis prétendent tous deux au cœur de Sylvie (4). Partout des circonstances neuves répandent un nouvel intérêt sur des situations déjà retracées. Il y domine surtout je ne sais quoi de pathétique et de tendre, que souvent on chercherait en vain chez les poètes. Je le sens lorsque Mopsus et Glicon s'approchent, tout pénétrés d'un sentiment religieux, du tombeau de *Gonzaga*, et qu'ils craignent de troubler la paix de son âme qui visite souvent ses cendres muettes (5). La même émotion se fait sentir dans le combat auquel s'exposent Cydippe et Orythie. Leurs couplets *amébées* présentent presque tous des pensées neuves et passionnées. Mon amant, dit l'une, m'a donné un beau mi-

(1) *Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error!*
VIRG. EGLOG. VIII.

(2) *Egloga* VIII.

(3) *Egloga* X.

(4) *Egloga* XI.

(5) *Taci, taci, Glicon, ch' esser dee l'alma,*
Che quinci intorno a visitar sen viene
Quelle fredde ossa ignude, e quella polve, etc.

roir; et c'est là que je me regarde lorsque j'orne mes tresses pour paraître au bal encore plus jolie; et l'autre répond que son amant lui a donné une branche brodée de soie et d'or, et qu'elle en a orné son chapeau. « O Muses! continue Cydippe, si aujourd'hui je gagne en chantant la cymbale d'Orythie, j'en jouerai, en signe de triomphe, à l'entour de vos autels. Et moi, reprend Orythie, si aujourd'hui j'obtiens, par votre secours, sa corbeille, je vous l'offrirai pleine de roses dans votre temple (1). » Enfin, Sylvie devant juger lequel la mérite plus de Thyrsis, qui vante sa beauté, ou d'Aminte, qui s'honore de sa constance, après avoir entendu leurs raisons, cherche à les concilier, en donnant à l'un une couronne de lygustres, et à l'autre une couronne d'amaranthes.

Je voulais passer sous silence la neuvième Églogue; elle n'est pas digne de figurer parmi les autres, à cause de quelques jeux de mots (2) qui

---

(1) Cid. *Se fia ch' oggi cantando*
Guadagni, o Muse, il cembalo, e la gloria,
In segno di vittoria,
D'intorno a' vostri altar l'andrò sonando.
Or. *S'oggi il mio voto adempio,*
Per voi, figlie di Giove, e col mio canto
Il cesto ottegno, e 'l vanto,
Pien l' offrirò di rose al vostro tempio.

(2) *Nè ripesca pescato il pescatore*, etc.
Lei, che dianzi il predò, pescando preda, etc.

la déparent, et qui nous font croire que l'auteur était ou fort jeune, ou trop fatigué, lorsqu'il la composa; mais l'histoire nous impose l'obligation de l'indiquer.

Dans plusieurs de ses Églogues (1), le poète traite des sujets supérieurs à la condition des bergers, des pêcheurs et des mariniers. Tityre, dans l'une, raconte à Mélibée qu'il a vu de ses propres yeux, et entendu de ses propres oreilles, Pan lui-même. Il répète les vers que ce dieu, à l'exemple de Silène, a chantés, au son de sa flûte, sur l'origine des choses, sur le système de l'univers, et sur les plus grands phénomènes de la nature. Dans l'autre, le vieux Alcée, après que *Cibisto* l'a aidé à tirer sa barque de la mer orageuse, l'instruit, par reconnaissance, de l'instinct de la plupart des poissons. Il en dit tout ce qu'il a appris de la fable ou de la tradition de ses ancêtres. Il décrit la guerre qu'ordinairement les grands poissons font aux faibles et aux petits; et il ne manque pas d'observer que l'homme, qui imite souvent les premiers, est encore plus détestable qu'eux (2) : il rend justice en même temps à l'humanité du dauphin, et

---

(1) Voyez la 12, 13 et 14e, intitulées, le *Dieu Pan*, les *Poissons*, et les *Astres*.

(2) *Maraviglia non è, che un pesce tenda*
Insidie all' uom, se l'uomo all' uom talvolta,
Invece d'uomo, è sanguinosa fera.

se montre reconnaissant envers le nautile qui le premier nous apprit la forme et l'usage des vaisseaux. *Micone* et *Coriseo*, dans la quatorzième Églogue, s'entretiennent de la figure et de la position des astres; l'un montre à l'autre tout ce qu'*Uranio* lui avait enseigné sur leur histoire. Peut-être le poète bucolique, entraîné par son savoir, s'oublie-t-il quelquefois.

Nous voilà enfin parvenus à la quinzième Églogue, qui nous fait oublier les défauts des unes, et surpasse de beaucoup la beauté des autres. Elle seule aurait suffi pour nous faire regarder l'auteur comme un des premiers poètes bucoliques de son siècle. Les Italiens qui ont le plus admiré cette composition, se sont bornés à dire qu'elle égale les chefs-d'œuvre de l'antiquité; c'est beaucoup pour ceux qui n'osent imaginer que des modernes aient pu surpasser les anciens (1). Pour nous, nous pensons que *Baldi* a droit d'y prétendre. Dans ses Églogues précédentes, il s'était plu à nous peindre les occupations diverses des moissonneurs, des bergers, des pêcheurs, des mariniers. Dans la quinzième, ce sont les travaux du jardinier qu'il nous décrit. Le vieux *Celeo*, qui figure dans cette

---

(1) Voyez *Novelle letterarie di Firenze*, de 1751, époque où cette Églogue reparut à Padoue, imprimée in-fol. Voyez aussi *Discorso sulla natura dell' Egloga*, par *Tommaso-Giuseppe Farsetti*; Venise, 1752, in-8°.

scène champêtre, et qui donne son nom à cette Églogue, possède et soigne un petit jardin, qui est tout son bien. Aussitôt que le coq salue le jour naissant, il se lève, s'habille à sa façon, et, chargé de ses outils, va reprendre son occupation ordinaire. Il la continuerait encore, si la faim ne l'avertissait du long temps qu'il vient d'employer à son travail. Il rentre donc dans sa chaumière, et prépare lui-même son petit repas. On connaît cette sorte de bouillie, composée de farine, de fromage et de beurre, que les Italiens appellent *polenta*, et dont les Lombards surtout sont très gourmands. C'est le plat que *Celeo* se prépare, et que le poète lui fait manipuler avec beaucoup de soin et de précision. Il ennoblit, il rend intéressant un sujet qui d'abord semble n'avoir aucune importance. Tout son mérite dérive de l'art de décrire et de peindre. Dès que *Céléo* a dîné, il s'efforce, en chantant, d'éloigner le sommeil qui commence à le poursuivre. Il chante le bonheur de celui qui sait passer tranquillement cette misérable vie qui, paraissant d'abord si attrayante, languit bientôt comme une fleur dans les prés, foulée aux pieds ou coupée par la faux (1). Il

(1) *O beato colui, che in pace vive*
Questa vita mortal, misera, e breve!
La qual, benchè sì bella appaja in vista,
Tosto langue però, qual fiore in prato,
O da falce, o da piè presso, e reciso.

exalte l'innocence, le repos, les plaisirs de la campagne; il en fait d'autant plus sentir les douceurs, qu'il les compare avec les vices, les agitations et les chagrins de la ville. De là il tire de nouveaux motifs pour s'attacher encore plus à son petit jardin, qu'il regarde comme sa ville et comme son palais, et qui lui sert de vigne, de champ, de prairie, et de forêt. Ainsi, plein de reconnaissance, il avoue tous les bienfaits qu'il en a reçus (1).

La supériorité de cette Églogue nous impose silence sur quelques autres qui la suivent. Remarquons seulement que dans quelques-unes du *Baldi* on pourrait désirer un peu plus de naïveté; mais, en même temps, il ne faut pas oublier que souvent il met en scène des agriculteurs, des pêcheurs et des mariniers, dont les mœurs sont moins simples, et dont l'esprit est plus développé que ceux des bergers.

On a regardé la fable pastorale comme une invention toute moderne des Italiens (2). Quoiqu'elle ne soit qu'un développement de l'Églogue (3), on en a voulu chercher les premiers essais

(1) *Ma qual piacer s'agguaglia a quel ch'io prendo*
Solamente da te, mio picciolo orto,
Da te, ch'a me città, palazzo, e loggia,
A me sei vigna, e campo, e selva, e prato, etc.

(2) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 320.

(3) L'auteur du *Pastor fido*, qui certes se connaissait

dans le *Céphale* du *Correggio* et dans l'*Orphée* du *Politiano*, qui appartiennent au quinzième siècle. La première pièce du seizième siècle, qu'on a classée dans le même genre, est le *Thyrsis* de *B. Castiglione* (1). En 1506, cette Églogue, mise en scènes, et ornée de chœurs et de danses, fut jouée avec les costumes des personnages; mais le défaut d'action s'y fait trop sentir, pour la considérer comme une pièce dramatique. Quelques Églogues du *Muzio* et du *Baldi* ont plus de mouvement et de variété que celle de *Castiglione*, qui n'a d'autre mérite que la pureté du style et une imitation plus ou moins ingénieuse des passages les plus remarquables des anciens. L'abbé *Serassi* s'est donné beaucoup de peine pour indiquer toutes ces imitations et ces emprunts du poète; mais il ne s'apercevait pas qu'à mesure qu'il étalait plus d'érudition dans son commentaire, il ôtait plus d'originalité à son auteur. Un mérite particulier que nous lui trouvons, et que d'autres n'ont pas assez reconnu, c'est qu'il nous donne un tableau de la cour d'Urbin, qui, comme la plupart des cours d'Italie de ce temps, n'était pas peuplée de courtisans sans lumières et sans esprit. Thyrsis,

---

en ce genre, ne considérait l'Églogue que comme une *petite fable pastorale*, et la fable pastorale que comme une *grande Églogue*. Voyez le *Verato* II, p. 248.

(1) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 326.

étranger, un des interlocuteurs de l'Églogue, vient exprès dans cette bergerie tant célébrée de son temps, pour s'assurer du mérite réel de la nymphe qui la dirige, et des bergers qui composent sa suite. Cela donne lieu à Damète de satisfaire sa curiosité, et de lui parler des premiers personnages qui brillaient à la cour d'Urbin, tels que le *Bembo*, l'*Accolti*, *Guidobaldi*, et beaucoup d'autres.

La pièce qui mérite le plus une mention dans cette histoire, est la *Cecaria* d'*Antonio Epicuro*, qu'on peut regarder comme une espèce de pastorale, et même comme le premier essai de ce genre qui ait paru au commencement du seizième siècle. Nous saisissons d'autant plus volontiers l'occasion d'en dire ici quelques mots, qu'elle a échappé à quelques biographes (1). *Antonio Epicuro*, et non *Caracciolo*, comme on l'a faussement nommé (2), était né dans un petit village de l'Abruzze, en 1475. Jeune encore, il se rendit à Naples pour mieux s'instruire, et il finit bientôt par instruire les autres. *Berardino Rota* fut un de ses élèves.

(1) Au temps de *Crescimbeni*, cette pièce était devenue si rare qu'il en parle à peine. Le *Quadrio* et le *Zeno* ont été plus justes. *Tiraboschi* ne la cite même pas; et c'est toujours une omission impardonnable lorsqu'on parle de productions d'un mérite égal ou même d'un rang inférieur. *Signorelli* a été le premier qui ait rendu à cette pièce la justice qu'elle réclamait. Voy. *Coltura delle Sicilie*, etc. t. IV, p. 306.

(2) Voyez *Sansovino*, sur la 10e Églogue de *Sannazaro*.

On peut se faire une idée du caractère de ses études et de son esprit par le nom d'*Epicuro*, qu'il se donna probablement à cause de l'affection qu'il avait conçue pour les principes et les mœurs de ce philosophe. L'*Ammirato* nous prévient qu'il se nomma ainsi pour annoncer son humeur gaie, et non pas son incrédulité (1); nous le croyons volontiers. Il a été bon époux et bon père. Il avait élevé un fils qui, à la fleur de son âge, brillait par les qualités du corps et de l'esprit. Il le perdit en 1555, et ce fut peut-être le seul chagrin qu'il éprouva pendant sa longue vie, mais dont il fut frappé au point qu'il en mourut dans la même année, âgé de plns de quatre-vingts ans. Le *Rota*, son élève et son ami, en pleura la mort dans ses vers, et lui fit l'épitaphe qu'on lit encore sur son tombeau, dans l'église de *Santa Chiara*, à Naples (2).

L'*Epicuro* avait cultivé les Muses et professé ce genre de *divises* qui était à la mode de son temps,

---

trompé par quelque édition de la *Cecaria*, qui portait ce nom. Voyez ses *notes* sur la 10e Églogue du *Sannazaro*.

(1) *Opuscoli*, t. II.

(2) Cette épitaphe mérite d'être rapportée ici, et comme un monument historique, et comme un modèle de goût. *Antonio Epicuro Musarum alumno Berardinus Rota primis in annis studiorum socio posuit. Moritur octuogenarius unico sepulto filio. I nunc et diu vivere miser cura.* MDLV.

et qui lui procura assez de fortune. Mais l'ouvrage qui lui fit le plus d'honneur, fut la *Cecaria,* qui parut la première fois à Venise, en 1526, et ensuite fut réimprimée en 1532, avec une seconde partie intitulée *Luminaria,* toutes deux sous le titre de *Tragicommedia* (1). Elle devança donc tous les autres essais de ce genre, même *Les Deux Pèlerins* du *Tansillo* (2), que le *Zeno* a regardés comme une imitation de la *Cecaria* (3). Nous sommes bien loin de la présenter comme une fable pastorale; nous pensons seulement que si *Les Deux Pèlerins* ont été signalés comme un essai dans ce genre, on ne peut se dispenser de placer au même rang la *Cecaria,* où l'on trouve plus d'action que dans l'autre, et qui lui a servi en quelque sorte de modèle, comme le prouve le sujet même de la pièce que nous allons exposer.

Trois amans, tous aveugles, conduits par leur guide, figurent dans la première partie, ou, si l'on veut, dans le premier acte. L'un d'eux est un

---

(1) La première fois elle avait paru sous le titre de *Dialogo de' tre Ciechi;* ensuite elle reparut sous le titre de *Cecaria, tragicommedia dell' Epicuro napolitano nuovamente aggiuntovi un bellissimo lamento del geloso con la Luminaria non più posta in luce, revista, corretta, e ristampata,* Venise, 1532, et 1535, 41, 68, 86 et 94.

(2) Cette pièce ne fut représentée qu'en 1529, et imprimée en 1531. Voyez ci-dessus, t. VI, p. 327.

(3) *Zeno al Fontanini,* t. I, p. 445.

vieillard qui se plaint, en tercets, et, mécontent de sa triste existence, voudrait abandonner son guide, et se jeter dans un précipice ou dans quelque rivière. L'autre est un jaloux qui vient de s'arracher les yeux, et qui se plaît à déplorer son sort, en vers endécasyllabes, rimés au milieu, comme ceux qu'emploient souvent les bergers du *Sannazaro*. Enfin le troisième personnage vient annoncer, en octave *rima*, qu'il est aveuglé par l'Amour. Après leur début, ils se rencontrent tous trois; et voilà une discussion, en *terza rima*, pour prouver lequel d'entr'eux est le plus à plaindre. Tout cela peut paraître un peu monotone et comique. Mais l'auteur y mêle assez de variété et de chaleur pour donner à la pièce quelque intérêt. J'en citerai pour preuve un de ces traits qui se fait encore admirer après la description que le *Tasso* nous a laissée de son Armide. Le jaloux dit de son amante qu'elle cache sous un beau voile deux globes qui, semblables à deux pommes cueillies dans le ciel, s'agitent mollement, et s'efforcent de sortir de son sein, malgré l'obstacle qui les retient. L'Amour chercherait en vain ailleurs un nid plus convenable et plus digne de lui. C'est là qu'il suça le premier lait; c'est là qu'il se cache lorsqu'il est battu par sa mère; c'est là enfin qu'il aiguise ses traits, qu'il renouvelle ses ailes et son flambeau, et qu'il folâtre tantôt avec l'un et tantôt

avec l'autre de ces deux globes d'albâtre (1). Nous sentons bien que ces images rappellent un peu trop le genre lyrique ; et c'est, pour ainsi dire, ce qui constitue à la fois le mérite et l'imperfection de la pièce. Mais elles sont exprimées avec tant d'élégance et de vivacité, qu'elles ont quelques droits à l'indulgence. Poursuivons le développement de la fable, et passons au second acte.

Nous avons vu dans l'*Arcadia* du *Sannazaro*, qu'on va consulter le grand-prêtre du dieu Pan pour guérir la passion d'*Ergasto* (2). L'*Epicuro* a suivi cet exemple. Les trois aveugles, après avoir calmé leur désespoir, prennent, d'accord entre eux, la résolution d'aller consulter le grand-prêtre de l'Amour, à qui ils imputent tous leurs

(1) *Eran sotto un bel velo*
Due pomi, colti in cielo, le sue màmme,
Dolci del mio cor fiamme, e quasi parè,
Col bel vago ondeggiare, che a tutte ore
Uscir voglian pur fuore del bel petto,
A malgrado, e dispetto della veste.
Amor nella celeste, e terza spera
Non ha stanza sì altera, etc.
Di quivi, essendo in culla, prese il latte,
Qui, se la madre il batte, si nasconde.
. . . .
Or si rinnova l'ali, or la sua fiamma,
Or scherza sol con l'una, or l'altra mamma.

(2) Voyez ci-dessus, p. 101.

malheurs. Le grand-prêtre prend, au contraire, la défense de son dieu, et les engage à consulter son oracle. L'oracle répond que la même cause qui leur fait désirer la mort leur rendra la lumière (1). Cet heureux présage, et les conseils du bon prêtre, font que les trois aveugles adressent de nouveau leurs prières à leurs maîtresses, et s'apercevant qu'ils recouvrent la vue, ils rendent grâces de ce grand bienfait à elles et à l'Amour qui les a si bien inspirés. C'est pour cela que le poète nomma *Luminaria* la seconde partie de sa pièce.

Nous terminerons l'histoire de ce genre de littérature, en donnant quelque idée de cette espèce de poésie que les Italiens appellent proprement *rusticale*, rustique, et dans laquelle les Toscans se sont principalement signalés. Elle mérite de nous occuper un moment à cause de sa bizarrerie et même de son originalité, et plus encore par les noms des auteurs qui lui ont donné de la vogue. Ce fut Laurent de Médicis qui l'accrédita le premier par sa *Nencia da Barberino*, que *Luigi Pulci* tâcha d'imiter dans sa *Beca da Dicomano* (2). Ces deux poètes, et leurs imitateurs, se plurent à retracer non-seulement la condition et l'esprit

---

(1) *Quel che a morir v'induce,*
Vi renderà la luce.

(2) Voyez ci-dessus, t. III, p. 487 et 539.

des villageois et des montagnards des environs de Florence, mais encore l'idiotisme de leur dialecte.

L'Italie compte plusieurs dialectes particuliers, dont la richesse, l'énergie et le coloris ont souvent engagé des écrivains estimables à les employer dans leurs ouvrages. On connoît les odes siciliennes du *Meli*; le *Sannazaro*, et le *Tasso* lui-même, ne dédaignèrent pas d'écrire dans le dialecte napolitain. Le dialecte calabrois se vante aussi des poésies de dom *Panto* et de la traduction de la *Jérusalem délivrée*, faite par *Carlo Cosentino*. Chacun de ces dialectes a son caractère propre; le calabrois, par exemple, a je ne sais quoi de sauvage et de satirique; le napolitain est tout à la fois enjoué et badin; le sicilien, qui a tant concouru à la formation de la langue italienne, semble, plus que tout autre, gracieux et délicat; le vénitien paraît le plus propre au genre galant et voluptueux. Mais le dialecte qui se distingue encore davantage, soit par l'esprit de ceux qui le parlent, soit par la réputation de ceux qui l'ont employé, est celui des villageois des environs de Florence. On y trouve des proverbes, des allusions, des couleurs d'une telle finesse et d'une telle originalité, que souvent la langue italienne même ne dédaigne point d'en profiter. C'est ce dialecte qui a rendu encore plus remarquable le genre de compositions dont nous parlons.

Le caractère distinctif de cette poésie *rusticale*

consiste dans la nature des pensées et dans la manière de les énoncer. Les pensées ont ordinairement quelque chose d'outré et d'emphatique. Dociles aux caprices ou aux emportemens du poète, elles semblent ne supporter aucun ordre. Tout paraît improvisé par un accès de passion, et présenté avec une franchise et même avec une grossièreté naïve qui le rend encore plus aimable. Enfin, ce qui serait ailleurs un défaut, est ici l'effet de tant d'art et de tant de finesse, que les méthodistes les plus sévères ne pourraient s'empêcher d'en rire. On voit le poète passer parfois de la tendresse à la haine, de l'espérance au désespoir, des menaces aux caresses; et ces transitions sont si brusques et si inattendues, qu'on croirait qu'il n'a d'autre objet que de dire tout ce qui lui vient dans la tête. On trouve quelque légère trace de ce genre dans la troisième idylle de Théocrite; il semble s'approcher du genre dithyrambique. Malgré ces rapports qu'on y aperçoit, les Florentins lui ont donné tant d'originalité, qu'on ne peut leur refuser l'honneur de l'invention. Et ceux qui seraient ennuyés de la répétition des pensées et des formes bucoliques de Théocrite, de Virgile et de *Sannazaro* lui-même, trouveraient sans doute, dans cette sorte de poésie, les couleurs du temps, du pays, et du poète qui les a retracées d'après nature.

L'exemple de Laurent de Médicis et de *Luigi*

Pulci fut suivi dans le seizième siècle. Le *Berni*, qui avait créé la satire badine et burlesque, s'essaya aussi dans ce nouveau genre, et publia ses octaves, intitulées la *Catrina* et le *Mogliazzo*. Mais ceux qui se signalèrent le plus dans cette carrière, furent *Gio. Pollio Lappoli*, *Francesco Doni* et *Gabriel Simeoni*.

G. P. Lappoli, mieux connu encore sous le nom du chanoine *Pollastra* (poularde), avait été père de *Giulio*, surnommé aussi le *Pollastrino*, (petit poulet) qui se fit remarquer, de son temps, comme poète et orateur. Ayant perdu sa femme, il se fit prêtre; mais il ne cessa pas de s'égayer avec les Muses, qui, sous sa direction, renoncèrent à leur austérité. Il fut l'ami du *Vasari* et de l'*Aretino*. Il passa sa vie faisant toujours des vers, et mourut en 1540. On a de lui plusieurs ouvrages, parmi lesquels on distingue les cent cinquante et une stances de *Cecco del Pulito*, écrites dans le dialecte arétin. Le *Gigli* en a rapporté quelques exemples dans sa *Grammaire*; mais leur obscénité nous en interdit toute analyse.

Le *Doni* inséra dans ses *Pistolotti amorosi* (1), quarante-six stances, adressées par le *Sparpaglia* à sa *Silvana*. Les Italiens les ont placées parmi les poésies les plus amusantes de ce genre (2). Le

(1) Voyez ci-dessus, t. VIII, p. 392 et 503.

(2) Voyez *Crescimbeni, Storia della volgar poesia*, etc.,

Sparpaglia commence par exposer l'ardeur de sa passion pour sa bien-aimée. Ce n'est pas Vénus *tout attachée à sa proie* (1), c'est Vulcain lui-même qui, dit-il, a transporté dans mon corps sa fournaise, son feu, sa forge, ses soufflets, ses pinces, son enclume et son marteau, qui me déchirent sans cesse les entrailles et la cervelle (2). Il continue sur le même ton. Images, comparaisons, emportemens, tout est plein de cette sorte d'exagération qui caractérise le personnage sans nuire à la vérité.

Gabriel Simeoni, qui tint un rang distingué parmi les poètes *bernieschi* (3), voulut aussi figurer dans celui des poètes rustiques, et publia ses poésies villageoises pour la *Tonia del Tantera* (4). *Ameto*, son amant, se livre aux mêmes emportemens que ses compagnons; mais souvent il veut

---

vol. I, p. 203; et *Quadrio*, *Storia e Ragione*, etc. lib. II, c. 8.

(1) Ou comme disait Horace :

In me tota ruens Venus
Cyprum deseruit. Lib. I, etc.

(2) *Ed ho nel capo la fornace, e 'l foco*
Di ser Volcano, e tutta la fucina;
Mantici, morse, ancudine, e martello,
Che mi tanaglian fegato, e cervello,

(3) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 217.

(4) *Rime e concetti villaneschi d'Ameto pastore, composti per la Tonia.* On les trouve à la fin de ses *Satires*, publiées en 1549.

paraître un peu plus savant que les autres; et quelquefois les allégories et les métaphores qu'il emploie, ne voilent pas assez ce qu'il ne voudrait que faire entrevoir. Je ne pourrais donner aucun exemple des images et des locutions de ce jargon rustique sans risquer de les dénaturer entièrement dans une langue dont le génie est si différent. Qui pourrait, en effet, tolérer dans tout autre idiome les comparaisons que, dans la même strophe, on fait de la *Tonia* à un ver à soie, à une lanterne, à du lait sucré, à un cabaret, à de l'huile? et cependant après lui avoir prodigué ces complimens flatteurs, il lui demande si elle pourra souffrir qu'il s'arrache lui-même les boyaux pour l'amour d'elle (1).

Continuant sur le même ton, le poète en veut surtout au curé du village. Il assure qu'il joue de son instrument pendant toute la nuit, et il le menace de lui arracher le cœur par les talons, s'il le rencontre vers les dix heures du soir. Il se propose aussi de lui casser les reins et de l'assommer à coups de bâton. Au milieu de sa colère il l'exhorte

---

(1) *O trecce di bigatto abbozzolato,*
Occhi più chiari che la mia lanterna,
Viso di latte fresco insuccherato,
Bocca più ghiotta assai che la taverna,
O parlar di Spagnuolo innamorato,
Morbido più che l'olio di lucerna;
Vuoi tu però patir, Tonia mia bella,
Che per tuo amor mi tragga le budella?

à tirer plutôt les âmes de l'enfer en récitant l'office des morts, qu'à faire le brave et à danser toute la nuit (1). Ensuite il revient aux louanges de sa *Tonia*, et, parmi les galanteries qu'il lui prodigue, il lui dit que sa bouche est plus savoureuse qu'une rave, et qu'elle mériterait d'être baisée par le pape (2). Mais soit qu'il donne des louanges, soit qu'il exhale ses plaintes, il revient toujours au curé. Il n'épargne pas non plus ses autres rivaux; il craint même d'en venir un jour à faire le moulinet avec sa propre serpe, et de remplir le cimetière en éventrant tout le monde pour l'amour de sa *Tonia* (3). Malgré ses emportemens il n'oublie point ses talens. A l'en croire, il sait écrire des lettres, et même composer en latin; il sait la grammaire et a étudié la rhétorique; et il dit tout

---

(1) *So ben, che per tuo amor fa stiamazzio,*
E tocca tutta notte lo stormento;
Ma s'io lo trovo fuori alle dieci ore,
Gli vo' per le calcagne trarre il core.

Et plus bas :

Farebbe meglio a trar di tante pene,
Col dir l'offizio, l'anime dannate,
Che tutta notte andar trescando in danza
Come uno sgherro per la vicinanza.

(2) *Baciar potrebbe la tua bocca il papa,*
Ch'ella è più saporita ch'una rapa.

(3) *Ma ho paura un dì poi, a dirti il vero,*
Che la mia ronca non giuochi a traverso,
E ch'io non empia al sere il cimitero,
Per tuo amor sbudellando l'universo.

cela d'une manière telle qu'en paraissant plus savant que les autres, il ne cesse pas d'être un villageois (1). Il estropie les mots, comme l'avait fait le *Bentivegna*, mari de la *Belcolore*, dans les Nouvelles de Boccace (2). Mais la colère vient encore le surprendre, et il lance même des imprécations contre sa belle *Tonia* qu'il soupçonne, on ne sait pourquoi, d'être prévenue en faveur d'un certain *Nencio* de *Moco*, ou plutôt du *Tantera*, ou de qui que ce soit. Enfin, au cas qu'elle devienne l'épouse d'un autre, il prie le bon Dieu de faire éteindre la lampe au moment où ils iront se coucher la première nuit, et de ne pas leur faire trouver la chambre à coucher; il désire de tout son cœur qu'ils trouvent des épines au lieu de lit, et que la tempête et la rivière les engloutisse l'un et l'autre (3). Il continue ainsi à se désespérer, et finit par se disposer à mourir plutôt que de souffrir plus long-temps son ingratitude.

---

(1) *Tu pensi forse, io sia senza dottrina,*
E ch'io non sappia parlar per lettiera.
Or odi questa pistola latina,
Ch'io composi nel campo l'altra sera, etc.

(2) *Novella* II, *Giornata* VIII.

(3) *Io priego Dio, che quando andate a letto*
La prima notte, vi si spenga il lume,
E non veggiate più la casa, e 'l tetto,
Trovando spine in cambio delle piume;
Anzi per farvi ancor maggior dispetto,
Via ve ne porti la tempesta, e'l fiume, etc.

CHAPITRE XLI.

POÉSIE LATINE.

SECTION PREMIÈRE.

*Traductions du latin. L'*ÉNÉIDE *du Caro ; les* HÉROÏDES *des Remigio Fiorentino ; les* MÉTAMORPHOSES *de l'Anguillara, etc. Abus de la poésie latine ; plusieurs improvisateurs et versificateurs. Poésie* MACARONIQUE *et poésie* PÉDANTESQUE. *Sannazaro distingué dans presque tous les genres de poésie latine. Divers poètes qui se signalent dans les genres lyrique, élégiaque, bucolique, dans la fable et dans le genre dramatique : surtout Colocci, Benedetto Accolti, Marcantonio Flaminio, les Amaltei, Faerno, Antonio Telesio et Coriolano Martirani.*

La poésie grecque et latine, comme les autres genres de littérature ancienne, exerça tant d'influence sur la poésie moderne, et spécialement sur la poésie italienne, qu'on a regardé celle-ci comme une continuation de la première. Les Italiens, se glorifiant d'être, au moins sous quelques rapports littéraires, les héritiers des Grecs et des Latins, commencèrent par disposer des fruits de leurs travaux, comme d'un bien qui leur appartenait en

propre, par droit de succession. Ils ne se bornèrent pas à les imiter ou à leur faire des emprunts, ils voulurent les traduire et les faire parler dans une langue qui différait plus ou moins de la leur. Souvent ils ne furent que des traducteurs serviles et minutieux; mais on en trouve quelques-uns dans la foule qui, moins asservis à leur texte, s'étudièrent à retracer le caractère original de leurs modèles. Aidés par la richesse et la flexibilité de leur langue, et, pour ainsi dire, animés de l'enthousiasme et de l'esprit des auteurs anciens, ils semblèrent, dans leurs traductions, engager une espèce de combat littéraire, et disputer avec eux de mérite et d'originalité. On parvint bien tard à ce degré de perfection; toutefois le seizième siècle offre beaucoup d'exemples qui en approchèrent.

Virgile fut le premier des classiques latins qu'on entreprit de traduire. Dès le treizième siècle, *Ciampolo de Meo* des *Ugaruggieri*, de la ville de Sienne, avait traduit l'*Énéide* en prose (1). L'avantage que, dans le même temps, le Dante sut tirer de ce poëme, en fit sentir de plus en plus l'importance; et plusieurs traductions en furent faites au quatorzième siècle. On distingue celle d'*Andrea*

---

(1) Une copie de cette traduction existe dans la Bibliothéque Laurentienne de Florence; et le bibliothécaire *Francesco del Furia* juge que c'est une copie du manuscrit qui se conserve dans la Bibliothéque de Sienne, et qui a été éclairci par *Luigi de Angelis*. Voyez *Capitoli de' disciplinati*, etc. p. 168.

Lancia, qu'on a attribuée tantôt à un certain *Anastasio*, tantôt à un *Atanagio*, et tantôt à un *Atanagora*. L'*Argelati* cite *Tommaso Cambiatore* de *Reggio* comme le premier qui ait traduit l'*Énéide* en vers, dans la première moitié du quinzième siècle. Mais cette traduction était postérieure à une autre, faite en tercets au quatorzième siècle, et dont le manuscrit se conserve à Florence, dans la bibliothéque Laurentienne (1). En 1554 et en 1558, on publia à Bologne les quatre premiers Livres de L'*Énéide*, traduits en octave *rima*, par *Girolamo Zoppio*. En 1567, le *Menni* donna, à Pérouse, la traduction des six premiers Livres dans le même mètre. Celui qui le premier publia la traduction entière de l'Énéide, en vers *sciolto*, fut *Lodovico Domenichi* (2). Mais ce n'est que l'assemblage des traductions faites séparément des livres de ce poëme par plusieurs littérateurs qui s'étaient partagé ce travail (3). Ce furent *Niccolò Liburnio* et Hippolyte de Médicis qui conçurent ce plan, dont

---

(1) La traduction en vers qui parut la première est sans doute celle du *Cambiatore*, imprimée à Venise en 1532, et reproduite en 1538, sous le nom de *Giampaolo Vasio*, qui, l'ayant corrigée, jugea à propos de se l'approprier. Voyez *Zeno al Fontanini*, t. I, p. 294, n. (a).

(2) Ce furent les Juntes qui l'imprimèrent à Florence, en 1556.

(3) Le *Zeno* en a donné un long catalogue. Voyez *Fontanini*, *Biblioth*. t. I, p. 297, n. (6).

l'exécution convenait plus à des spéculateurs qu'à des savans, puisqu'il était impossible avec une semblable combinaison d'arriver à cette unité et à cette régularité de style qu'exige tout ouvrage parfait dans son genre. D'après ces essais, *Aldobrando Cerretani*, siennois, osa traduire l'*Énéide* tout entière en octave *rima*, et publia sa version à Florence en 1560. Son exemple fut suivi par *Ercole Udine*, de Mantoue (1). Mais ces traductions plus ou moins estimables furent toutes oubliées dès que celle d'*Annibal Caro* parut à Venise, en 1581 (2).

On croyait encore, de son temps, que la langue italienne n'était pas capable de s'élever comme la grecque et la latine, au ton de la véritable épopée. Les essais du *Trissino*, et même ceux de l'*Ariosto* et de bien d'autres, avaient accrédité cette opinion. Le *Caro* voulut encore tenter la même épreuve. Il se proposa de donner d'abord un nouvel essai de style et de rhythme, en traduisant l'*Énéide*, pour composer ensuite je ne sais quel poëme épique (3). Cette traduction fut le dernier travail qu'il fit dans sa maison de campagne (4); et qui lui a donné le

---

(1) *Fontanini* en remarque la 3e édition in-4°, faite à Venise en 1607.

(2) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 97, et t. IX, p. 311.

(3) Voyez *Lettere familiari*, t. II, p. 247.

(4) *A Frascati*,

plus de célébrité. On aperçut dès lors, on exagéra même ses imperfections. Dans l'année même où elle parut, *Girolamo Catena* prononça un *Discours* sur les traductions, dans l'académie des *Affidati*, à Pavie (1). Il soutenait qu'on devrait traduire les auteurs, mot à mot, sans altérer les figures, ni l'ordre des idées. Ainsi, disait-il, l'*Énéide* de Virgile, traduite jusqu'alors, n'était plus de Virgile, parce qu'on l'avait dénaturé et déguisé de telle sorte, qu'on avait fait de lui un poète de carrefour; et c'était de la traduction du *Caro* qu'il parlait, comme le prouve l'analyse comparative qu'il en fait avec l'original. Il n'y a pas de doute qu'on y rencontre des expressions et des vers qui n'ont pas assez de noblesse, et surtout des phrases tellement amplifiées que la traduction excède le texte de cinq mille cinq cents vers; mais malgré ces défauts, on ne peut refuser au traducteur le mérite d'avoir donné à sa période et à sa versification, plus de rondeur, d'harmonie et de majesté que n'avaient encore fait ses devanciers. C'est pour cela qu'on aime à lire la traduction du *Caro*, même de préférence à tant d'autres, qui, quoique plus précises et plus fidèles, n'ont pas ce charme qui fait oublier ses défauts.

Les *Bucoliques* de Virgile avaient été traduites

---

(1) *Discorso sopra la traduzione delle scienze e di altre facoltà*. Venise, 1581, in-8°.

en tercets, au quinzième siècle, et publiées à Florence par *Bernardo Pulci* (1). Elles le furent aussi en vers *sciolto*, par *Evangelista Fossa* (2). Plusieurs autres répétèrent, au seizième siècle, le même travail, tels que le *Menni* (3), *Andrea Lori* (4), *Rinaldo Corso* (5), etc.; mais aucun de ces rivaux n'obtint beaucoup de succès.

On avait de même traduit les *Géorgiques*. *Bastian Foresi*, grand ami de *Marsilio Ficino*, avait dédié sa version, en *terza rima*, à Laurent de Médicis (6). Deux autres furent publiées au seizième siècle, l'une par *Anton-Mario Negrisoli* (7), et l'autre par *Bernardino Daniello* (8). Mais celles qu'on a données dans les siècles suivans, les ont fait oublier.

Horace eut aussi ses traducteurs. *Giovanni Narducci* publia un recueil de ses *Odes*, traduites par divers littérateurs distingués (9). Le *Dolce*

(1) En 1481 et 1494, in-4°.

(2) Venise, 1494, in-4°; et Milan, 1520, in-8°.

(3) Pérouse, 1544, in-12.

(4) Venise, 1564.

(5) Ancône, 1566.

(6) L'édition de cette version ne porte pas de date; mais le *Zeno* croit qu'elle fut faite à Florence en 1490. Voyez la Bibliothéque de *Fontanini*, t. I, p. 300, n. (a).

(7) Venise, 1543 et 1552.

(8) Venise, 1545.

(9) Pérouse, 1605.

donna aussi une traduction des *Satires*, des *Épîtres* et de l'*Art poétique* (1); mais quoique supérieure à celles qui avaient déjà paru, elle ne peut pas plus soutenir la comparaison avec celles que, depuis et successivement, on a faites des unes et des autres.

Ovide fut plus heureux et par le nombre et par le mérite de ses traducteurs. *Vincenzio Carturi* publia les *Fasti* en vers *sciolto* (2); *Angelo Ingegneri*, les *Remedj d'amore*, en octave *rima* (3); *Giulio Morigi*, l'*Epistole eroiche*, en tercets (4). Mais aucune de ces versions ne surpassa le mérite de celle des *Épîtres héroïques* que le *Nannini* ou *Remigio Fiorentino* donna en vers *sciolto*, en 1555 (5). Le *Nannini* était dominicain; il s'était exercé long-temps dans la prédication, et mourut en 1581. Il fit plusieurs ouvrages de divers genres, sacrés et profanes. Il traduisit les *Épîtres* et les *Évangiles* qu'on lit dans les messes, les quatre livres *de l'Imitation du Christ*, par Gerson, le *Psautier* de David, en vers; mais la traduction qui lui a fait plus d'honneur est celle des *Héroïdes* d'Ovide. Quoiqu'on lui reproche un peu de pro-

(1) Venise, 1559.

(2) Venise, 1551, in-8°.

(3) Avignon, 1576.

(4) Venise, 1587.

(5) Venise, in-8°, et 1560, in-12.

lixité, on y trouve je ne sais quoi de coulant et de naturel qui soutient encore la lecture de cette traduction parmi les Italiens.

De tous les ouvrages d'Ovide, ce furent les *Métamorphoses* qui attirèrent le plus la concurrence des traducteurs. *Niccolò degli Agostini* les traduisit le premier en octave *rima* (1). Le *Dolce* entreprit, après lui, le même travail en vers *sciolto*, et publia le premier livre à Venise, en 1539. Mais il changea bientôt d'avis, et refit sa traduction en octave *rima*, pour prévenir, si l'on en croit le *Ruscelli*, l'effet de celle que l'*Anguillara* avait annoncée dans le même mètre. Elle parut en effet, en 1553 (2); mais ce n'était qu'une paraphrase, souvent froide, et pour ainsi dire délavée. L'année suivante, l'*Anguillara* fit paraître, à Paris, les trois premiers livres de la sienne, qu'il dédia à Henri II, roi de France, et qui furent réimprimés à Venise, en 1555. Ils firent pressentir le mérite de l'ouvrage entier, publié en 1561 (3). Son Mécène, à qui il l'avait destiné, mourut pendant qu'on l'imprimait; et l'auteur,

(1) Venise, 1537, in-4°.

(2) Venise, in-4°.

(3) On en fit successivement un grand nombre d'éditions. La meilleure et la plus recherchée est celle de 1584, faite à Venise, par *Bernardo Giunti*, et réimprimée en 1592, avec les annotations de l'*Orologi*, les argumens et les apostilles du *Turchi*, et les figures de *Jacopo Franco*.

qui ne fut jamais heureux dans ses projets, perdit ainsi sa dédicace et ses espérances. Il recommanda son édition à Charles IX, fils de Henri II, à qui il adressa quelques stances qu'on trouve vers la fin du quinzième livre. Malheureusement sa recommandation eut le même sort que sa dédicace. Charles IX, préoccupé de la Saint-Barthélemi, ne prit aucun intérêt aux *Métamorphoses* de l'*Anguillara* (1).

Cette traduction fut cependant accueillie généralement par ses contemporains; et la postérité y reconnaît encore le même mérite. Le *Varchi* félicitait les Toscans d'avoir un Ovide plus parfait que celui des Latins (2). On dit même qu'il était *Ovidio ovidior*, plus *ovidien* qu'Ovide lui-même. Il en a emprunté la vivacité, le coloris, même quelquefois les défauts. Ce qui charme le plus les Italiens, c'est la fraîcheur des images, la facilité des rimes, la richesse des locutions. On dirait que c'est un ouvrage original plutôt qu'une simple traduction, et cependant c'est une version fidèle qui, parfois, ose corriger les imperfections de son auteur. Enfin elle a dans son genre, et sous quelques rapports, plus de mérite que la

(1) Henri II lui avait donné un collier d'or, à ce qu'assure le *Gimma*, dans ses *Éloges académiques*, p. 366; mais ce fut peut-être pour les trois premiers livres.

(2) *Ercolano*, *Quesit.* VIII, p. 210.

traduction de l'*Énéide*, par le *Caro*; et celle-ci même aurait perdu beaucoup de son éclat si l'*Anguillara* avait continué la traduction de l'*Énéide*, dont il publia le premier livre (1), et qu'il abandonna, au dire de *Mazzuchelli* (2), pour ne point faire de peine au *Caro*, son ami. Quelle que soit l'excellence de ses traductions, nous sommes bien loin de regarder l'*Anguillara* comme un *grand poète épique*, ainsi que l'a fait le *Crescimbeni* (3). Nous pensons, au contraire, que la traduction la plus parfaite ne peut jamais atteindre le mérite des productions originales.

Les bibliographes italiens citent quelques traductions inédites de *Lucain* (4). La première, qui fut imprimée à Milan en 1492 et en 1495, est celle d'un certain *Cardinale* de *Montichiello* (5). Mais c'est plutôt une exposition en octave *rima*, qu'une traduction. Lucain y est regardé comme le Turpin l'est dans les poëmes romanesques (6).

---

(1) *Il primo dell' Eneide di Virgilio, ridotto in ottava rima*, etc. Padoue, 1564, in-4°.

(2) *Scrittori d'Italia*, t. II, p. 799.

(3) *Storia della volgar poesia*, etc. vol. I, p. 434.

(4) Voyez *Fontanini Biblioteca*, t. I, p. 305.

(5) *Lucani in volgare. Incipit liber Lucani cordubensis poete clarissimi editus in vulgari sermone; metrico tamen : par R. patrem et dominum dominum L. Cardinalem de Montichiello*, etc.

(6) *Zeno al Fontanini*, t. I, p. 305, n. (a).

La traduction de ce poète, qui appartient au seizième siècle, est celle que *Giulio Morigi* publia en vers *sciolto* (1). La *Thébaïde* de Stace, traduite en octave *rima*, par *Valvasone*, et publiée à Venise en 1570, eut encore plus de succès. Le poëme de l'*Enlèvement de Proserpine*, par Claudien, compte plusieurs traductions en divers mètres; mais aucune ne se fit beaucoup remarquer. On n'oublia pas même les tragédies attribuées à Sénèque; elles parurent, traduites par le *Dolcé*, en 1560.

Pendant que les uns enrichissaient le parnasse italien des chefs-d'œuvre des Latins, d'autres en faisaient de même de ceux des Grecs. *Paolo Badessa* et *Bernardino Leo* traduisirent les douze premiers livres de l'*Iliade* d'Homère, l'un en vers *sciolto* (2), l'autre en octave *rima* (3). *Giambattista Tebaldi*, surnommé l'*Elicona*, parvint à en faire une traduction complète, qui parut en 1602 (4). *Girolamo Catena* se montra aussi indulgent pour cette version qu'il fut sévère envers celle du *Caro* (5). *Girolamo Baccelli*, de Florence,

(1) *Lucano, Delle guerre civili, tradotte in verso sciolto*, Ravenne, 1587.

(2) Padoue, 1564, in-4°.

(3) Rome, 1573, *in*-12.

(4) Ronciglione, in-12.

(5) Il consacre au *Tebaldi* une de ses épigrammes latines. Voyez le premier livre de ses poésies latines, p. 17.

fut encore plus hardi : il entreprit la traduction de l'*Iliade* et de l'*Odyssée ;* mais il ne porta la première que jusqu'au septième livre (1), et, prévenu par la mort, ne put donner à l'autre, quoique terminée, la dernière main (2). Le *Dolce,* qui ne cessa jamais de traduire, entreprit aussi, en octave *rima*, une espèce d'imitation de l'*Odyssée*, qu'il intitula l'*Ulysse*, tiré de l'*Odyssée* d'Homère (3), et y ajouta la traduction de la *Batrachomyomachie.*

On voulut encore nationaliser le théâtre grec. L'*Hécube* d'Euripide fut traduite par le *Gelli*, le *Dolce* et le *Balcianelli ;* l'*Électre* de Sophocle, par l'*Alamanni*, le *Valvasone* et *Girolamo Giustiniani*, génois, qui traduisit aussi les deux *OEdipes ;* et l'*OEdipe roi*, par *Pier-Angelio Bargeo.* Plusieurs autres versions sont indiquées par le *Zeno* (4). Mais celle qui s'est fait long-temps remarquer, est l'*Edipo tiranno* d'*Orsato Giustiniani*, vénitien. Il acheva cette traduction en peu de jours, dans une maison de campagne. Les académiciens *Olimpici* de Vicence la jouèrent en 1584

(1) Elle se conserve manuscrite à Florence, dans la *Riccardiana.*

(2) Elle fut publiée à Florence, en 1582, in-8°.

(3) *Ulisse tratto dall' Ulissea d'Omero, e ridotto in ottava rima, insieme con la battaglia de' topi e delle rane.* Venise, 1573, in-4°.

(4) Voyez *Fontanini*, ibid. t. I, p. 535.

sur leur théâtre. *Angelo Ingegneri* nous a laissé une description magnifique de cette représentation (1). La pièce eut tant de succès, que *Celio Magno, Luigi Veniero* et *Giorgio Gradenigo* obligèrent l'auteur à la publier. Elle fut imprimée à Venise, en 1585, et jouit encore d'une grande vogue en Italie. Cette pièce dut peut-être en grande partie son succès au mérite de son modèle; mais quel que soit celui de la traduction, elle n'a pu conserver sa réputation après les observations d'*Alfieri* sur sa versification, et plus encore après les dernières traductions que les Italiens ont données des poètes grecs.

Ce nombre de traductions qui parurent au seizième siècle dut sans doute familiariser les Italiens avec les poètes classiques grecs et latins. Sous ce rapport, elles furent d'une grande utilité aux savans de ce temps-là. En effet quelques-uns crurent pouvoir, par ce moyen, se transporter aux beaux jours de la Grèce et de Rome antique, et écrire et versifier comme les Grecs et les Latins, dans leur propre langue. Cette espèce de manie littéraire, qu'on pouvait tolérer du temps de Pétrarque et du Dante, qui n'étaient pas sûrs du succès de leur idiome naissant, prit plus de vogue au quinzième siècle, et parvint enfin au

(1) *Discorso della poesia rappresentativa*, parte II, p. 72.

seizième à cette correction et à cette élégance que les écrivains précédens ne lui avaient point encore imprimées. Nous avons ailleurs suivi les progrès que firent les Italiens dans la prose latine (1); il est donc indispensable de faire connaître ici ceux qu'ils firent également dans la poésie latine, progrès qui furent sans doute encore plus étonnans.

Tiraboschi, en écrivant cette partie de son Histoire (2), avance que les poètes latins de ce siècle avaient surpassé les italiens, sinon par le nombre, du moins par l'étude et par l'élégance. Il trouve la raison de cette différence dans la facilité de versifier en italien, et dans le travail extraordinaire qu'exige la versification dans une langue morte. Nous adopterions l'opinion de ce savant critique, si l'unique ou le principal mérite de la poésie ne dépendait que des efforts que coûte la versification. Mais comme la pensée et l'imagination en sont les élémens constitutifs, je crains que le raisonnement de *Tiraboschi* ne prouve trop, par cela même qu'on en peut déduire, qu'il vaut mieux composer en latin ou en grec qu'en italien. Il se plaint, en effet, de ne plus voir de son temps le même nombre de poètes latins dont se glorifiaient les siècles précédens. Nous laissons ces assertions outrées à un jésuite qui n'a pu oublier

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 237.
(2) T. VII, p. 1339.

entièrement les préjugés littéraires de sa société. On pourrait même avoir quelque indulgence pour ces fauteurs de la poésie latine, si par ce moyen ils avaient l'intention de renouveler en quelque sorte la manière de penser des anciens. Mais ils semblent s'être proposé le contraire : car, à les entendre, ils nous recommandent ordinairement plutôt l'imitation des locutions et du style que celle des pensées et des sentimens ; ce qui n'aboutirait qu'à dénaturer la langue qu'on s'efforcerait d'imiter. *Bettinelli*, quoique jésuite comme *Tiraboschi*, mais plus libre que lui, n'a pas manqué de relever le ridicule de ce préjugé. (1).

Il n'en est pas moins vrai, cependant, que quelques-uns de ces imitateurs des anciens, ou plus hardis, ou plus heureux, s'habituèrent tellement à la lecture et au commerce de leurs classiques, qu'ils prirent plusieurs traits de leur caractère, et firent penser quelquefois qu'ils appartenaient plutôt à ces beaux siècles qu'à leurs contemporains. Nous en avons vu une preuve dans les persécutions et les vicissitudes qu'essuya l'Académie romaine, fondée par *Pomponio Leto* (2). *Gravina* s'est plu à retracer cette espèce de métamorphose littéraire qu'il avait éprouvée

(1) Voyez *Risorgimento d'Italia*, part. II, c. III, et ailleurs.

(2) Voyez ci-dessus, t. III, p. 411.

lui-même encore mieux que tant d'autres (1). Mais quels que soient le succès et les avantages qu'on pourrait espérer de l'emploi d'une langue morte, nous pensons qu'elle ne peut jamais se prêter à l'essor du génie poétique. Lors même qu'il se fait remarquer par ses élans plus ou moins heureux, il ne peut guère cacher tous les efforts pénibles de l'imitation, si nuisibles aux inspirations spontanées et soudaines, qui veulent être libres comme le génie lui-même.

Tâchons maintenant d'apprécier le talent de ces latinistes qui, malgré les chaînes qu'ils se sont imposées, ont réussi à se faire distinguer dans la foule. On a dit quelquefois que ceux mêmes qui semblent avoir le mieux écrit la langue de Virgile et d'Horace, feraient sourire ces écrivains, s'ils pouvaient en être entendus. Mais, si nous nous croyons le droit d'apprécier les anciens classiques, pourquoi ne pourrions-nous pas faire de même à l'égard des poètes modernes qui les ont imités? Évitons les extrêmes, et gardant un juste milieu, donnons la préférence aux libres productions du génie national; mais ne méprisons pas celles qui se distinguent aussi dans une langue morte. C'est d'après ces principes que nous allons présenter quelque idée des poètes latins les plus remarquables du seizième siècle. Et comme ils s'exer-

(1) *Ragion poetica*, lib. I, nº XXXII.

cèrent, ainsi que les poètes italiens, dans presque tous les genres de poésie, nous parcourrons leurs rangs avec plus de rapidité, et nous nous arrêterons un peu sur quelques poëmes dont le sujet, plus que le style, attirera notre attention.

La foule des poètes latins qui inondèrent la cour de Léon X, la ville de Rome et toute l'Italie, est vraiment surprenante. *Francesco Arsilli*, lui-même de ce nombre, nous a laissé un long catalogue des seuls poètes qui florissaient à Rome, au temps de Léon X. Ils sont au nombre d'environ cent (1). Le *Recueil Corycien*, qui parut en même temps, contient les vers de presque cent trente auteurs, dont plusieurs n'ont pas été indiqués par l'*Arsilli*. *Lilio Giraldi* accrut leur catalogue en y ajoutant tous ceux qu'avait produits l'Italie entière pendant la première moitié de ce siècle (2); *Tiraboschi* a même trouvé son calcul imparfait et il y a joint ceux que les autres avaient oubliés. Mais ce grand nombre même ne doit-il pas nous faire soupçonner que la plupart n'étaient que des versificateurs plus ou moins médiocres?

Nous avons vu quel parti Léon X tirait de cette race d'improvisateurs ou de bouffons, qu'il entretenait pour rendre ses soupers encore plus agréables (3). Le sort du *Baraballo*, du *Gazoldo*, du

(1) Voyez son poëme, *De poetis urbanis*.

(2) Voyez *De suorum temporum poetis*, dial. II.

(3) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 24, etc.

Britonio, du *Querno* et d'autres, ridiculisés par Léon X et par ses courtisans, n'arrêtait point la concurrence de leurs contemporains. Les faveurs qu'on espérait du pape avaient plus de pouvoir que son mépris pour la classe de ces versificateurs. Cependant on aurait tort de placer dans leurs rangs *Andrea Marone*, que nous avons signalé ailleurs (1). S'il était loin d'approcher de Virgile, dont il portait le surnom, on ne doit pas non plus le confondre avec le *Querno* et le *Baraballo*. Il se distinguait non-seulement par le talent d'improviser, mais aussi par la correction de ses vers : et si quelques biographes avaient trop relevé son mérite (2), il ne faut pas non plus tomber dans l'excès contraire.

Originaire de Brescia, *Marone* était né à Pordenone, dans le Frioul. Il enseigna d'abord les belles-lettres; il alla ensuite à la cour d'Alphonse Ier, duc de Ferrare; et de là il passa dans celle de Léon X. Si l'on en croit le *Giovio*, *Giraldi* et *Valeriano*, qui le connurent et l'admirèrent plusieurs fois, il étonnait tous ses auditeurs lorsqu'il improvisait. Il s'accompagnait lui-même de la viole, et à mesure qu'il s'engageait dans l'exposition du sujet, il déployait encore plus de verve et de faci-

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 28.

(2) Voyez *Specimen Brix. liter.*, par le cardinal Quirini, part. II, p. 309; et *Notizie de' letterati del Friuli*, par *Liruti*, t. II, p. 98.

lité. Ses veines enflées, ses yeux étincelans, la sueur qui dégouttait de son front, tout annonçait qu'il était animé d'un esprit extraordinaire. Léon X ne put s'empêcher de l'estimer et de le protéger autant qu'il méprisait tous ceux que *Marone* lui-même confondait en sa présence. La même protection lui fut continuée par Clément VII. Malheureusement enveloppé dans les désastres de Rome, il racheta des soldats de l'empereur sa liberté pour aller mourir de misère dans une auberge, en 1527, âgé de cinquante-trois ans. Le peu de vers que *Liruti* en a recueillis et publiés, prouvent assez que, s'il était surprenant lorsqu'il improvisait, il cessait de l'être lorsqu'il méditait ses vers.

Nous plaçons à côté de ces poètes improvisateurs ceux qui en imposaient par l'abondance, et par la facilité de leurs compositions, et qui, même en écrivant, ne faisaient qu'improviser. *Baraballo* s'était flatté d'étonner ses contemporains, en leur annonçant un poëme de vingt mille vers, intitulé *Alexiados*. Un certain *Giovanni Bressani*, de Bergame, se glorifiait lui-même d'avoir composé, en latin et en italien, plus de soixante-dix mille vers (1); heureusement il mourut en 1560, à l'âge de soixante-dix ans. On imprima quelques-unes

(1) On conserve de lui un opuscule inédit sous le titre, *De seipso et de suis scriptis*. Voyez *Tiraboschi*, *Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 1425, n. (*).

de ses poésies à Brescia, en 1574; ses vers latins prouvent bien la singularité de son talent, mais non pas la perfection de son art.

Girolamo della Rovere, surnommé le *Quercente*, qui parvint au cardinalat par son mérite, fut aussi regardé comme un prodige de son temps par le talent qu'il montra, dès sa première jeunesse, pour faire des vers latins. Il n'avait que neuf ans, dit le *Cardano* (1), lorsqu'il soutint des thèses publiques, à l'université de Padoue. C'est à la même époque qu'il fit imprimer à Pavie, en 1540, ses poésies latines; car, au dire du même *Cardano*, il était né en 1530 (2). C'est toujours un phénomène extraordinaire que l'histoire ne doit pas négliger.

Rappelons encore ici *Marcantonio Bonciario*, né en 1555, à Antria, près de Pérouse. Il fut une preuve de ce que peut le talent contre les obstacles de la fortune. Fils d'un cordonnier, il n'avait pas assez de moyens pour achever ses premières études; il fut même obligé d'aller tous les jours prendre des leçons dans un village à une lieue de chez lui; et, ce qui fut pire encore, il tomba dans les mains d'un pédant ridicule et grossier. L'évêque de Pérouse s'étant aperçu de ses bonnes dispo-

---

(1) *De exemplis geniturar.* n° 58. Voyez *Rossotti*, *Syllab. scriptor. pedem*, p. 275.

(2) Cette édition étant devenue rare, fut renouvelée à Ratisbonne en 1683, in-8°.

sitions, lui donna une place dans le séminaire; mais la fortune ne cessa pas de le poursuivre : il perdit, à quatorze ans, l'usage des mains et des pieds, et cependant n'interrompit pas ses études. Il mérita de devenir le directeur de ce même séminaire qui lui avait fourni les moyens de s'instruire. De nouveaux malheurs le menaçaient encore: il perdit entièrement la vue, mais non sa fermeté. Il continua à donner des leçons de belles-lettres, et eut parmi ses élèves son propre père qui, voulant se faire jésuite, apprit le latin de lui. On le nommait l'*Homère* de son temps, nom qui lui convenait bien mieux par sa cécité que par son talent poétique. Il mourut en 1616. Le nombre d'ouvrages latins qu'il a laissés est surprenant, surtout si l'on a égard à ses infirmités, au milieu desquelles il les écrivit ou les dicta. La plupart sont des poëmes sacrés. Il en fit en honneur de saint François et d'autres saints (1). Son style n'est ni incorrect ni sans élégance; mais son originalité ne répond guère à sa fécondité.

Puisque nous venons de rappeler ceux qui se sont distingués par la facilité de leur esprit, nous pourrions y joindre d'autres versificateurs qui, ramassant et encadrant des phrases, des hémistiches,

(1) *Seraphidos, lib. III, aliaque pia poemata*, Pérouse, 1606, in-12; *Idyllia et selectarum epistolarum centuria nova*, etc. 1607, in-12; *Triumphus Augustus*, etc. *Libri* IV, 1610, in-12. etc. etc.

même des vers entiers des anciens classiques, en ont formé une espèce de mosaïque. Les Italiens appellent ces bizarres compositions, *centoni*, et le nombre de leurs auteurs est beaucoup plus grand qu'on ne pense. Quelques uns ont brillé dans ce genre par un jeu d'esprit; mais bien d'autres n'appartiennent à leur classe que par défaut de moyens. Le seul qu'on ait regardé comme digne de quelque mention, a été *Lelio Capilupi*, mort en 1563. Il était de Mantoue. Il improvisait des *centoni* avec une promptitude merveilleuse. Il appartenait à une famille de savans qui valaient encore mieux que lui. Parmi eux *Tiraboschi* nomme *Camillo* et *Ippolito* (1); nous citons plus volontiers leur précieuse bibliothéque que l'on conserve encore à Mantoue.

Nous pensons que la multitude de ces versificateurs latins fit inventer la poésie *macaronique* par le père *Folengo*, et la poésie *pédantesque* par le comte *Scrofa*. Ils voulaient peut-être faire la satire de ces latinistes qui prétendaient se placer à côté d'Horace et de Virgile par des efforts qui aboutissaient ordinairement à une imitation puérile et ridicule. *Folengo* se plut à amalgamer les deux langues italienne et latine, ou plutôt à latiniser les mots italiens, et fit beaucoup de vers dans ce latin barbare appelé *macaronique*, dont on avait déjà

(1) *Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 1405.

donné quelques exemples, au quinzième siècle (1). Le titre de *macaronique* qu'on a donné à ce genre de vers faciles et agréables, semble exprimer l'analogie qu'ils ont, sous ce rapport, avec les *macaronis* dont les Napolitains sont très gourmands (2). Le *Folengo* leur donna tout le degré de perfection dont ils étaient susceptibles, et publia à Venise en 1518, ses poésies, sous le nom, depuis si fameux, de *Merlin Coccajo* (3). Son ouvrage était divisé en dix-sept livres, qu'il porta dans la suite jusqu'à vingt-cinq, et qu'il appela *Macaronea prima*, *Macaronea secunda*, etc. Un certain *Baldus* est d'ordinaire le héros de ces poëmes. L'auteur en décrit beaucoup d'aventures comiques dont plusieurs lui étaient arrivées à lui-même. Souvent ayant l'air de plaisanter, il débite des maximes très sérieuses et très utiles. Il n'épargne point les vices des grands, la vanité de leurs titres, le ridicule de leurs préjugés. Mais dans tout ce qu'il dit de plus piquant on ne trouve rien d'amer ni de recherché. Ce qu'on ne peut lui pardonner, c'est le

(1) Il existe un livre fort rare sous le titre, *De Typhis Odaxii Patavini carmen macaronicum, De Patavinis quibusdam arte magica delusis.* L'abbé Morelli en a donné la description dans la Bibliothéque *Pinelliana*, t. II, p. 456.

(2) Cette définition nous paraît plus juste que celle qu'a adoptée le P. Nicéron. Voyez ci-dessus, t. V, p. 537.

(3) *Merlini Coccai poetæ mantuani Macaronices libri XVII, non ante impressi*, etc.

trop de licence qu'il s'est permis quelquefois. Il espéra diminuer le scandale de ses vers en les faisant reparaître plus ou moins épurés; mais le public préféra d'être scandalisé et de les lire tels qu'ils avaient paru d'abord.

Camillo Scrofa, de Vicence, fut le restaurateur de la poésie *pédantesque*, qui admet parfois dans les vers italiens des locutions latines, employées pour se donner de l'autorité. On trouve quelques essais de ce style dans les *Rime* d'*Anton-Jacopo Corso* et dans un sonnet du *Caro*. Mais le *Scrofa* puisa peut-être l'idée de ce genre dans le roman de *Polifilo*, intitulé *Hypnerotomachia*, où l'auteur avait prodigué du latin et même du grec, et dont nous avons parlé ailleurs (1). Nous ferons mieux connaître l'esprit de cette bizarre invention, en rappelant ce qui l'occasionna. Un certain latiniste publia, en 1552, à Padoue, un panégyrique en vers latins, sous le nom de *Glottochrysii Petri Fidentii Junctæi Montagnanensis*. Le *Scopa* saisit cette occasion, et, prenant le nom de *Fidenzio Glottocrisio* de Montagnane, fit paraître, dix ans après, ses poésies, sous le titre de *Cantici* (2).

(1) Voyez ci-dessus, t. VIII, p. 496.

(2) *Cantici di Fidenzio Glottocrysio ludimagistro di Montagnana verso di Camillo Strozzi suo discepolo*, 1562, in-8°. Cette édition, sans le nom du lieu ni de l'éditeur, est fort rare. On la renouvela à Florence en 1565, et ensuite partout ailleurs.

Plusieurs autres latinistes prirent le ton de *Merlin Coccajo* et du *Fidenzio;* mais aucun n'égala le *Folengo*, ni le *Scrofa*. Ces deux poètes ont quelque chose d'ingénieux et d'original tant par le caractère des personnages qu'ils ont imaginés, que par l'invention du style propre à chacun d'eux. Ils ont mérité les éloges de *Gravina* (1). Nous les estimons surtout parce qu'ils ont tourné en ridicule ces latinistes pédans dont la foule était immense, et la médiocrité intolérable. Occupons-nous enfin de ceux qui se sont élevés au-dessus des autres, soit par l'intérêt du sujet, soit par l'élégance du style.

Celui que nous devons rappeler le premier, tant à cause de son mérite que de sa priorité, est ce *Sannazaro* que nous avons distingué parmi les poètes bucoliques (2). Il surpassa le *Pontano* dont il avait suivi les préceptes et l'exemple. Il s'aperçut de bonne heure que les vers de ses devanciers, et même de ses contemporains, n'étaient que des enfilades de mots, des entassemens de phrases compilées et vides de sens; il comparait je ne sais quel livre du *Poggio* à la maison d'un juif, remplie de gages appartenants à d'autres. Il sentit donc qu'en empruntant le langage des Latins, il fallait le faire servir à exprimer sa propre pensée. A ces

(1) *Ragion poetica*, lib. I, n° XLIV; et lib. II, n° XXV.
(2) Voyez ci-dessus, p. 88.

fins, il s'exerça dans presque tous les genres de poésie latine.

Nous avons de lui, dans le genre lyrique, trois livres d'*Épigrammes* qui se distinguent par leur finesse et leur précision. Celles qui se font le plus remarquer ont été dirigées contre les pontifes de son temps. Elles ne se trouvent pas dans la plupart des éditions des œuvres latines du *Sannazaro*, parce que l'*Index* les avait défendues. Ce poète était assez religieux pour ne pas vouloir tolérer les crimes d'Alexandre VI, de Borgia son fils, et de quelques autres de ses successeurs. Il voue leurs scandales à l'exécration de la postérité. Alexandre VI fut épris, dit-on, de Lucrèce sa fille ; et le poète, se rappelant les amours de Sextus pour l'ancienne Lucrèce, s'écrie : « O fatalité d'un nom exécrable, qui n'épargne pas même un père (1)! » César Borgia après avoir assassiné son frère aîné, l'avait jeté dans le Tibre. Alexandre parvint à faire retirer du fleuve le corps de son fils ; et le poète reconnaît en lui le véritable *pêcheur d'hommes*, titre dont les papes se sont décorés (2). On ouvre le jubilé sous les auspices du même pape, et le poète l'annonce en ces termes : « C'est en promet-

(1) *Ergò te semper cupiat, Lucretia, Sextus?*
O fatum diri nominis : hic pater est.

(2) *Piscatorem hominum ne te non, Sexte, putemus,*
Piscaris natum retibus ecce tuum.

tant le ciel qu'on ouvre les portes de l'enfer » (1). La guerre cesse de troubler l'Italie; il en demande la raison à Alecto, et celle-ci répond : « Alexandre est mort » (2). Ailleurs divers tableaux nous présentent le duc Valentin sous l'image d'un taureau, devise de la famille *Borgia*, tantôt poursuivi par les ours, qui étaient les Ursins, ses ennemis (3), et tantôt recherché dans sa fuite par sa génisse (4), qui était Lucrèce, sa sœur, et qui, fille d'un pape, eut jusqu'à trois maris. On trouve de semblables traits épigrammatiques lancés contre Innocent VIII, Jules II, Adrien VI, et même contre Léon X, qui avait donné au poète des marques de sa protection. Daus une de ces épigrammes, on dit que Léon X n'a point reçu les sacremens à sa dernière heure, parce qu'il les avait vendus (5).

Si le *Sannazaro* lança les traits de sa satire contre des papes dont la conduite avait scandalisé

---

(1) *Pollicitus cœlum romanus, et astra sacerdos,*
Per scelera, et cædeis ad stygа pandit iter.

(2) *Dic, unde, Alecto, pax hæc effulsit, et unde*
Tam subitò reticent prælia? Sextus obît.

(3) *Qui modo prostratos jactarat cornibus Ursos,*
In latebras Taurus concitus ecce fugit, etc.

(4) *Quærit per alta montium cacumina,*
Quærit per ima vallium cubilia,
Memor locorum, non tamen sui memor, etc.

(5) *Sacra sub extremâ, si forte requiritis, horâ,*
Cur Leo non potuit sumere : vendiderat.

l'Europe, il n'épargna pas davantage les tyrans tant anciens que modernes. Il rend hommage aux mânes de Caton et à la liberté; il leur sacrifie, en quelque sorte, les restes de César (1). En 1476, Galéas Sforce fut assassiné par *Gio. Andrea Lampugnani*, *Girolamo Olgiati* et *Carlo Visconti*. L'*Olgiati*, condamné au plus horrible supplice, montra au milieu de ses tourmens la plus grande fermeté. On a conservé quelques-uns des vers qu'il fit dans cette affreuse circonstance (2). On a même dit que pendant que le bourreau lui déchirait les entrailles, il s'écria : *Collige te, Hieronyme; stabit vetus memoria facti, mors acerba, fama perpetua.* Le *Sannazaro* voyant les Italiens surpris d'une constance si extraordinaire, ne put se défendre de leur dire : « Eh! pourquoi vous étonnez-vous que l'Italie ait produit un Brutus, lorsque tant de Tarquins l'oppriment de toutes parts (3)? Peut-être le même esprit qui lui faisait abhorrer l'oppression, eut quelque part à la célèbre épigramme qu'il fit

(1) *Hic ubi libertas magni, et jacet umbra Catonis,*
Quam melius poterant Cæsaris ossa tegi!

(2) Ils sont rapportés par divers historiens. Nous remarquons les suivans :

Quem non armatæ potuerunt mille phalanges
Sternere, privatâ Galeaz dux Sfortia dextrâ
Concidit, etc.
Unde patet sævo tutum nil esse tyranno, etc.

(3) *Cum tot Tarquinios passim consurgere cernas,*
Miraris, Brutum cur ferat Italia?

pour la république de Venise, et qui lui valut quatre cents écus d'or. Il préférait Venise à Rome : l'une lui semblait avoir été fondée par les hommes, et l'autre par les dieux (1). Par tout ce que nous venons de dire, on voit que le *Sannazaro* n'a point cherché à imiter les pointes de Martial ; mais que les jeux de mots auxquels il se livre quelquefois sont du ressort de l'épigramme.

Ce poète nous a aussi laissé trois livres d'*Élégies*. Plusieurs sont consacrées à divers savans distingués de son temps, tels que *Lucio Crasso*, le *Pontano*, *Giuniano Maggio*, son précepteur, et d'autres. Quelquefois il déplore ses infortunes et celles de son pays. La correction et l'élégance sont toujours les mêmes. Il semble s'approcher de Properce. On distingue les deux élégies où il décrit les études et les ouvrages du *Pontano* (2), et ses propres occupations dans son premier âge (3). Mais nous l'admirons surtout lorsqu'il reproche aux ministres de Charles VIII l'oppression de ses concitoyens (4). Ce conquérant, qui par son invasion rouvrit la porte aux calamités de l'Italie, avait promis, comme la plupart des autres, de rendre à cette péninsule le bonheur et l'éclat

---

(1) *Illam homines dices, hanc posuisse deos.*

(2) *Elegie* IX du 1er livre.

(3) *Eleg.* II, lib. III.

(4) *Elegia* VIII, lib. I.

qu'elle avait perdus ; mais elle s'aperçut bientôt que toute conquête n'a pour résultat que d'aggraver les malheurs des peuples conquis. Le poète, indigné, s'adresse à Pierre de Montfort, premier ministre du roi de France, et lui fait le tableau le plus pathétique des désastres de son pays. Il met dans la bouche d'Astrée ce que l'Italie aurait pu lui dire avec plus d'énergie et de vérité. « Ne souffrez pas que mes forces soient entièrement détruites : c'est de vous que j'implore et que j'attends mon secours. Qui le croirait? les habitans sont chassés de leurs foyers, et des traitans avides et injustes ravissent les biens d'autrui, et même la subsistance des misérables. Est-ce ainsi qu'on pardonne aux vaincus? est-ce ainsi qu'on rend à l'Italie ses droits? » (1)

Sannazaro, dit-on, avait composé dix *Églogues*, dont il n'en reste que cinq, les autres lui ayant été volées. Ce sont véritablement les premières églogues maritimes qui nous aient retracé les occupations et les mœurs des pêcheurs et des mariniers ; et c'est la source où ont puisé dans la suite tous les poètes qui ont écrit des poésies du même genre, en italien. *Sannazaro* se glorifiait lui-

---

(1) *Quis credat? tectis cives pelluntur avitis,*
Adrogat injustas dum sibi fiscus opes :
Fiscus opes miserorum. Hoc est, heu, parcere victis?
Hoc est Ausonio reddere jura solo? etc.

même de cette invention (1) ; et l'*Ariosto*, plus que tout autre, le signala comme le premier qui fit descendre les Muses des montagnes, pour habiter les rivages (2). En général, il semble avoir plus d'énergie et de précision dans les églogues latines que dans les italiennes ; et ce qui ajoute à son mérite, c'est la pureté et l'élégance des phrases qu'il emprunte à une langue morte, dans laquelle on n'avait point encore fait parler les pêcheurs et les mariniers. Les poètes bucoliques avaient un modèle dans Virgile; le poète pêcheur n'en trouvait aucun chez les anciens.

La première Églogue est consacrée à sa Phyllis, dont elle porte le nom, et que le poète pleura si longuement dans son *Arcadie* (3). Il est bon de comparer les situations diverses où il a placé ses personnages, pour mieux saisir la vérité des couleurs et des caractères qu'il a donnés aux uns et aux autres. Le poète se montre ici pêcheur autant qu'il s'est montré berger ailleurs. Il regarde sa nymphe comme une déesse des flots, comme un heureux présage pour les pêcheurs ; ils lui feront, dit-il, des offrandes comme aux autres nymphes

---

(1) *Quandoquidem nostra cecinisti primus in acta.*
ÉGL. II.

(2) *Che a le Camene*
Lasciar fa i monti, ed abitar l' arene.
FUR. c. XLVI, ST. 17.

(3) Voyez ci-dessus, p. 104.

de la mer, sur des bateaux qui ont remporté le prix (1). Malgré les locutions peu communes que le poète est obligé d'employer, il y met tant de naturel qu'il paraît presque original dans la diction même. On reconnaît le même mérite dans ses autres Églogues, et surtout dans sa dernière, intitulée *Herpylis Pharmaceutria*, adressée à *Cassandra Marchesa*, qu'il aima jusqu'à son dernier jour. Quoiqu'il en ait puisé le modèle dans Théocrite et Virgile, il tire toujours ses images de la nouvelle situation où il présente ses personnages. Aucun poète napolitain n'a retracé avec plus de vérité les environs de Naples que le *Sannazaro* dans ses Églogues latines. Pausilype d'un côté, le Vésuve de l'autre, toutes ces petites îles qui couronnent la mer et offrent les scènes les plus variées, sont toujours présentes aux yeux du poète et de ses lecteurs.

Nous voici au poëme de la Nativité du Christ (2), qu'il éleva à la hauteur de l'épopée, et qui lui fit donner le nom de Virgile chrétien. On prétend qu'il lui coûta vingt et un ans de travail. *Pontano* disait de lui ce qu'Apelles avait dit de Protogène,

---

(1) *Aspice nos, mitisque veni. Tu numen aquarum*
Semper eris. Semper lætum piscantibus omen.
Ut nymphis, Nereoque, ut flavicomæ Amphitritæ,
Sic tibi victrices fundent libamina cymbæ, etc.

(2) Il l'intitula, *De partu Virginis*.

qu'il ne cessait de travailler ses tableaux (1); ce qui n'est pas toujours un mérite pour les artistes. On l'appela même *Statarius*, parce qu'il ne quittait jamais son poste. Léon X, informé de l'entreprise de *Sannazaro* et de l'élégance de son style, l'en félicita; comme si, par un tel moyen, on pouvait confondre les ennemis de la religion catholique romaine (2). L'ouvrage ne parut qu'après la mort de ce pape, et fut dédié à Clément VII (3). Il fut généralement accueilli. Son plan, dont nous allons donner un aperçu, montrera jusqu'à quel point il méritait tant d'éloges.

Son poëme est divisé en trois livres. Après une invocation aux Muses, et surtout à la Vierge, dont il s'est proposé de chanter l'enfantement, il aborde son sujet. L'Éternel, fatigué des triomphes que Lucifer remporte sur les humains, veut qu'une femme répare enfin la ruine causée par une autre (4). Un ange vient lui annoncer ses hautes destinées. Convaincue de l'autorité de son message, elle se soumet de bon gré aux volontés

---

(1) Voyez *Lilio Giraldi, De poetis suorum tempòrum*, dial. I. *Eum manum de tabula tollere nescire.*

(2) Voyez son Bref, daté de Rome le 6 août 1521.

(3) Voyez le Bref de ce pape, daté du 5 août 1527.

(4) *Quumque caput fuerit, tantorumque una malorum*
Fœmina principium, lacrymasque, et funera terris
Intulerit: nunc auxilium ferat ipsa, modumque,
Quâ licet, afflictis imponat fœmina rebus.

de Dieu, et tout à coup le mystère est accompli. C'est un des passages les plus remarquables par les traits poétiques et vigoureux qui le caractérisent (1). Il semble que le poète ait emprunté le ton des prophètes pour être plus imposant. Cependant la Renommée publie partout la nouvelle de cet événement mystérieux ; les enfers même en sont informés. Les Euménides tremblent, les âmes des héros s'en réjouissent. David lui-même répète ses psaumes prophétiques, et chante la vie du Christ, ses souffrances, sa mort, sa résurrection, son triomphe. Ce morceau est vraiment lyrique, bien approprié à la circonstance, et plein de vivacité et d'intérêt.

Dans le second livre, la Vierge va visiter Élisabeth. Partout où elle passe, tout lui sourit. La paix règne sur la terre. On fait le dénombrement des citoyens de tout l'empire romain ; et l'auteur ne perd pas l'occasion de décrire toutes ses provinces, mais, à ce qu'il nous semble, plutôt en géographe qu'en poète. Cependant Joseph conduit la Vierge pour se faire enregistrer à Bethléem. Il

---

(1) *Vigor actus ab alto*
Irradians, Vigor omnipotens, Vigor omnia complens,
Descendit, Deus ille, Deus : totosque per artus
Dat sese, miscetque utero : quo tacta repente
Viscera contremuere : silet Natura, pavetque
Adtonitæ similis : confusaque turbine rerum
Insolito, occultas conatur quærere causas.

salue cette ville antique de ses ancêtres (1), et n'y trouve d'autre place qu'une grotte écartée pour s'y reposer pendant la nuit. C'est là que s'opère ce mystérieux enfantement. Le poète lui-même est ravi en extase devant le spectacle extraordinaire qui se présente à ses yeux, et qu'il ne se lasse pas de retracer. (2)

Il nous dépeint, au troisième livre, la céleste maison de l'Éternel, qui paraît au milieu de sa cour, revêtu d'un manteau magnifique, richement travaillé par la Nature elle-même, qu'il représente. Cette image serait digne d'Homère, si Homère eût été chrétien. Elle nous semble plus grande encore, sous quelques rapports, que le bouclier d'Achille (3). Un nouvel ordre de choses est annoncé aux habitans du ciel ; et tous les êtres

---

(1) *Bethlemiæ turres, et non obscura meorum*
Regna patrum, magnique olim salvete penates,
Tuque, o terra parens regum, etc.

(2) *Quis me rapit? accipe vatem,*
Diva, tuum, rege diva tuum; feror arduus altas
In nubeis: video totum descendere cœlum,
Spectandi excitum studio. Da pandere factum
Mirum, indictum, insuetum, ingens, etc.

(3) *Ipse sedens humeris chlamydem fulgentibus aptat*
Ingentem, et cœlum pariter, terrasque tegentem;
Quam quondam, ut perhibent, vigilans nocteisque [*diesque*,
Ipsa suo nevit rerum Natura Tonanti, etc.
Illic nam variâ mundum distinxerat arte

s'empressent de reconnaître et de célébrer le divin Enfant. Lycidas, parmi les bergers, interprète, en chantant, mieux que Virgile ne l'avait fait auparavant, les oracles de la sibylle de Cumes (1). Les anges se joignent aux bergers pour fêter ce grand événement. Le Jourdain lui-même, entouré de ses nymphes, rappelle l'histoire et les prédictions de saint Jean-Baptiste, tracées sur son urne; et il répète tout ce que Protée lui révéla des destins et de la gloire de cet Enfant chéri de Dieu.

Tel est le plan que le poète a suivi dans son poëme, d'après l'Évangile. Nous avons indiqué les circonstances et les tableaux épisodiques dont il l'a enrichi. On a trop parlé de ce bizarre mélange de profane et de sacré, de mythologique et de biblique, dont plusieurs écrivains se sont montrés prodigues avant et après le *Sannazaro*, pour que nous y revenions. Il nous semble que ce n'est qu'au temps à prononcer sur un tel abus. Toutefois on ne devrait pas le tolérer lorsqu'il associe des faits et des opinions hétérogènes ou contradictoires. Mais pourrait-on l'éviter lorsqu'on décrit

---

Gnara operum mater, certisque elementa figuris,
Et rerum species, animasque, et quidquid ab altâ
Fundit mente pater. Generis primordia nostri
Cernere erat limum informem, etc.

(1) *Ultima Cumæi venit jam carminis ætas:*
Magna ver exactos renovantur sæcula cursus, etc.

les mystères d'une religion dans le langage d'un culte tout contraire? La sainteté de nos idées religieuses ne recevrait-elle pas des atteintes d'autant plus grandes, que l'on chercherait davantage la pureté des locutions latines? Ainsi on pourrait dire du poëme sacré du *Sannazaro*, ce que nous avons observé ailleurs de la prose latine du *Bembo* (1), qu'ils paraissent l'un et l'autre moins chrétiens à mesure qu'ils s'approchent plus l'un de Virgile, et l'autre de Cicéron.

Nous nous sommes arrêtés sur le *Sannazaro*, parce qu'il a donné l'exemple de la correction et de l'élégance dans presque tous les genres de poésie latine. Nous passerons plus rapidement en revue les autres écrivains, suivant les genres où ils se sont particulièrement distingués; et nous nous arrêterons de préférence à ceux dont les infortunes ou des circonstances historiques méritent quelque mention.

Deux jeunes poètes, morts à la fleur de leur âge, se présentent les premiers au commencement du seizième siècle, *Giovanni Cotta* et *Giovanni Muzzarelli*. Le *Cotta* était né dans un petit village, près de Vérone. Il joignit à l'étude des belles-lettres celle des mathématiques. Il dut à ses connaissances l'amitié de l'*Alviano*, général des Vénitiens, à qui il dut aussi ses désastres. Il suivit son

(1) Voyez ci-dessus, t. VIII, p. 317.

ami, fut fait prisonnier par les Français à la bataille de Ghiaradadda, perdit ses manuscrits, et mourut un an après, en 1510, à l'âge de vingt-huit ans. On a de lui quelques épigrammes, imprimées dans un recueil des meilleures poésies de son temps (1). Si l'on en croit le marquis *Maffei*, aucun poète n'obtint plus de gloire avec moins de vers. *Gravina*, peut-être trop sévère, lui reprochait une sorte de mollesse affectée (2).

Giovanni Muzzarelli, qui se plut à changer son nom en celui de *Gio. Muzio Arellio*, était de Mantoue. Le peu de vers latins et italiens que nous avons de lui, et les éloges qu'en faisaient l'*Ariosto* et le *Bembo* (3), sont une preuve de ce qu'il aurait pu devenir, s'il n'avait pas été assassiné dans sa jeunesse. Léon X lui avait confié le gouvernement de la Rocca de Mondaino. Bientôt il disparut, en 1516, et on le trouva mort lui et son mulet dans un puits (4). *Lilio Giraldi* assure que ce jeune poète avait entrepris un poëme sur *Mutius Scevola*. Mais un seul manuscrit de lui est resté dans la bibliothèque *Estense*; c'est un mélange de prose et

(1) *Carmina quinque poetarum*, 1548, in-8°.

(2) *Ragion poetica*, lib. I, n° XLI.

(3) *Furioso*, c. XLII; et *Bembo*, *Epist. famil.* lib. V, ep. 7.

(4) Voyez *Valeriano*, *de Infel.* lib. I, p. 22.

de vers italiens, à l'imitation de l'*Arcadia* du *Sannazaro* (1).

Marcantonio Casanuova, originaire de Côme, et né à Rome, se fit remarquer par son style épigrammatique, formé sur celui de Catulle et de Martial. Partisan des Colonna, il employa cette arme contre Clément VII, et peu s'en fallut qu'il ne fût condamné à mort. Quelque temps après, réduit à mendier son pain, il mourut de la peste qui suivit le sac de Rome, en 1527.

Deux autres poètes figurent aussi, par leurs vers et par leurs calamités, dans le martyrologe littéraire de *Valeriano* (2); ce sont *Marco Cavallo*, d'Ancône, et *Pomponio Gaurico*, de Naples. Non moins savant que probe, *Cavallo* fut secrétaire du cardinal *Marco Cornaro*. Malheureusement il perdit un procès, et même une somme d'argent considérable, qu'un ami, qui en était dépositaire, lui nia. Mais ce qui mit le comble à son infortune, ce fut, au dire d'*Ortensio Landi* (3), la lecture de je ne sais quel traité sur la vie à venir. Il perdit la tête, et se passa son épée au travers du corps. Ce serait un nouvel exemple à joindre à ceux qu'on a attribués au *Phédon* de *Platon*. Le *Gaurico*, pro-

(1) Voyez *Tiraboschi*, *Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 1382.

(2) *De Infelic. litterat.*, lib. I, p. 41.

(3) *Cataloghi*, p. 348, et *Paradossi*, lib. I, *parad.* 14.

fesseur dans l'université de Naples, et auteur de divers ouvrages, s'amusait aussi à faire des vers, quelquefois trop libres et même imprudens. On croit que quelques vers de ce genre furent cause de sa mort. Allant, en 1530, de Sorrento à Castellammare, il ne reparut plus; le bruit courut qu'il avait été tué et jeté dans la mer.

Nous avons déjà signalé *Andrea Navagero* parmi les épigrammatistes italiens (1); peut-être mérita-t-il une place plus distinguée parmi les latins. Il porta la pureté de la diction jusqu'à la superstition; mais quant au fond du style il préférait la grâce et la simplicité des Grecs. Très sévère à l'égard de ses propres productions littéraires, après avoir sacrifié ses *Sylves* qu'il avait composées dans sa jeunesse, à l'exemple de Stace, il exerça la même sévérité sur les poésies des autres. On dit que chaque année il solennisait le jour de sa naissance en faisant à Vulcain le sacrifice des exemplaires de Martial qu'il avait pu ramasser. C'était une espèce d'auto-da-fé poétique qu'il célébrait en l'honneur de sa Muse. Au moins son fanatisme ne fut pas dangereux comme celui de saint Grégoire. *Gravina* l'accusait de trop de soin (2). En parlant de lui, il citait ce mot de Manilius, qu'on pourrait également appliquer à la plupart des poètes lati-

(1) Voyez ci-dessus, p. 9.

(2) *Ragion poetica*, lib, I, n° XL.

nistes les plus élégans : *Cura nocet, cessare juvat.*

On trouve plus de verve et d'originalité dans *Benedetto Lampridio*. Né à Crémone, vers la fin du quinzième siècle, il y fit ses premières études, et jeune encore se rendit à Rome, où il fut entretenu d'abord comme grammairien chez *Paolo Cortesi*, et ensuite comme précepteur dans le collége des Grecs, fondé par Jean Lascaris. Il passa de là à Padoue, où il professa l'éloquence avec beaucoup de succès, comme l'assurent le *Bembo* et *Aonio Paleario* qui se plaisaient à l'entendre et à l'admirer (1). *Federico Gonzaga*, duc de Mantoue, lui confia l'éducation de *Francesco*, son fils; et le *Bembo* obtint que son fils *Torquato* partageât la même éducation. *Lampridio* avait entrepris la traduction des Œuvres d'Aristote, que *Paleario* lui-même (2) avait annoncée. Mais surpris par la mort, en 1540, ou plutôt en 1542, comme le conjecture le *Tiraboschi*, il ne put la terminer. Si l'on en croit *Lilio Giraldi*, il avait composé des vers grecs; mais ce qui est incontestable, c'est qu'il est le premier des Italiens qui ait osé imiter Pindare en latin. *Le Giovio*, historien quelquefois partial ou bizarre, a blâmé ses Odes pindariques, ou du moins en a exagéré les défauts. Mais tout en vou-

(1) Voyez *Bembo, Lettere*, t. II, lib. X, et *Palearii Epist.* lib. I, ep. 16.

(2) *Epist.* lib. I, ep. 4.

lant lui accorder, avec le *Tiraboschi* (1), beaucoup de noblesse et de verve dans ses pensées, et d'élégance dans son style, on ne peut lui pardonner d'avoir employé des mètres plus ou moins fatigans, si on les compare à ceux que les Latins avaient autorisés. Doit-il, au surplus, nous être permis d'inventer des mètres dans une langue qui ne nous appartient pas?

Les Épigrammes et les Odes de *Bartolommeo Ferrino*, de Ferrare, quoique moins remarquables, lui acquirent cependant beaucoup de réputation. Nous pourrions parler ici des *Hymnes sacrés* de *Marco-Geronimo Vida* (2); mais nous nous proposons de nous occuper de lui ailleurs, dans un genre où il a joué un rôle plus brillant. Donnons ici notre attention à *Angelo Colocci*; il la mérite par ses poésies, par ses vicissitudes, et plus encore par l'influence qu'il exerça en faveur des lettres et de ceux qui les cultivaient.

La famille *Colocci* était de Jési; en 1487, elle fut exilée de sa patrie, à cause de *Francesco Colocci* qui avait tenté de s'en rendre maître. *Angelo*, son neveu, n'ayant que vingt ans, se réfugia à Naples, et chercha l'oubli de ses malheurs dans le commerce des Muses. Il connut le *Pontano*, ses académiciens, et surtout le *Sannazaro*. Il se per-

---

(1) *Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 1371.

(2) *Hymni de rebus divinis*, etc.

fectionna dans l'étude du grec et du latin; il voulut aussi connaître la littérature provençale pour mieux apprécier celle de sa nation. Dès lors il prit le nom de *Colotius Basséus*. Quelque temps après, rappelé dans sa patrie, et honoré de la confiance publique, il fut chargé d'une ambassade, en 1498, auprès d'Alexandre VI. Il devint bientôt cher aux Romains, qui le nommèrent patrice, et successivement à Léon X, à Clément VII et à Paul III, qui lui conférèrent divers emplois honorables. *Colocci* consacra toute sa fortune et son influence aux progrès des belles-lettres et des beaux-arts. Il offrit sa maison et ses jardins magnifiques aux restes de cette académie romaine persécutée par Paul II, et qui, après la mort de *Pomponio Leto*, son fondateur, errait encore dispersée. C'est là que ces académiciens célèbres par leur infortune et par leur esprit, trouvèrent, pour leur usage, une riche bibliothèque et une rare collection de médailles, de statues et d'autres monumens précieux. Ainsi le *Colocci* devint le protecteur et l'ami de tous les savans et littérateurs de son temps. Heureux s'il s'était borné à ces paisibles occupations! Mais il eut part à la formation de cette ligue qui fut si funeste à Célment VII, à Rome, et à *Colocci* lui-mêmé. Il vit en peu de temps détruire ses jardins, son académie, sa fortune; il ne se découragea pas. Retiré à Jési, au milieu de ses disgrâces, il ne songeait à réparer ses pertes que pour rétablir à Rome

ses jardins et son académie. Veuf de sa seconde femme, on le nomma, en 1537, évêque de Nocera. Quelques années après, il céda cette église à un de ses neveux, probablement pour continuer à loisir ses études et ses entretiens académiques. Il mourut à Rome, en 1549, et sa perte fut sincèrement regrettée par tous les vrais amateurs des lettres et des arts. On a de lui plusieurs ouvrages, dont *Gian-Francesco Lancellotti* a donné le catalogue (1). Quelques uns roulent sur des sujets de mathématiques et de philosophie. Mais ce furent ses poésies italiennes et surtout ses poésies latines qui lui firent plus d'honneur. On dit qu'une de ses pièces de vers, à la louange de Léon X, lui valut un don de quatre mille écus.

Un autre protecteur des savans, et poète encore plus distingué par sa fortune et par sa disgrâce, fut *Benedetto Accolti*. Originaire d'Arezzo, il naquit à Florence, en 1497. Ses études achevées, il se rendit à Rome, et bientôt mérita la protection de Léon X, qui le nomma abréviateur apostolique, et, peu de temps après, évêque de Cadix. Adrien VI lui-même le transféra à l'église de Crémone; et Clément VII, après l'avoir nommé son secrétaire et évêque de Ferrare, le créa cardinal en 1527, trois jours avant le sac de Rome. Depuis

(1) Voyez la *Vie d'Angelo Colocci*, en tête de ses poésies publiées en 1772.

cette époque, il est plus connu sous le nom de cardinal de Ravenne. Il fut aussi envoyé comme légat dans la marche d'Ancône; mais dans le temps même où la fortune semblait le combler de ses faveurs, il se vit, en 1535, emprisonné par ordre de Paul III dans le château Saint-Ange. On n'a pu découvrir jusqu'à présent la raison secrète de cet acte de rigueur. Elle devait être bien grave, puisque, malgré l'intervention du cardinal *Ercole Gonzaga* et de Charles-Quint lui-même, il fut obligé de payer la somme de quarante-huit mille, ou plutôt de cinquante-neuf mille écus d'or pour sa délivrance. Si l'on en croit le *Molza*, qui dans cette occasion lui adressa deux élégies, il soutint sa disgrâce avec beaucoup de fermeté (1). Enfin, il passa le reste de ses jours à Ravenne, à Ferrare, à Venise et à Florence, cultivant toujours les lettres et l'amitié des savans les plus distingués de son temps. Il composa plusieurs ouvrages dont *Mazzuchelli*, avec son exactitude accoutumée, a donné le catalogue. Si l'on en croit le *Negri* (2),

(1) Ces deux élégies, qui se trouvent dans les Œuvres de *Molza*, t. I, p. 227 et 233, édition de Bergame, 1747, prouvent assez qu'il n'est pas vrai, comme on l'a débité, que le *Molza* se soit réjoui de l'emprisonnement du cardinal de *Ravenne*, ni que le cardinal Hippolyte de Médicis, dont le *Molza* était un des courtisans les plus intimes, y ait eu aucune part.

(2) *Storia degli scrittori fiorentini*, etc.

il avait été chargé par Clément VII d'écrire un traité *sur les droits que la cour de Rome a sur le royaume de Naples* (1). *Sadoleto* ne se lassait pas d'admirer l'élégance de ses lettres (2). Parmi ses poésies latines, toutes remarquables par la pureté du style (3), on distingue ses épigrammes, à cause de leur finesse. Il mourut à Florence, en 1549; et s'il fut empoisonné, comme on l'a soupçonné, cela prouverait encore davantage que la cause de sa persécution et la haine de ses ennemis tenaient à des raisons plutôt politiques que de toute autre nature.

Les éloges que le *Bembo*, le cardinal de *Bibbiena* et surtout le *Molza*, ont donnés au jeune poète *Giovanni Berattari*, surnommé le *Poliziano*, nous obligent d'en faire ici quelque mention. Il était de Modène; il se fit prêtre, et, malheureusement pour lui, il abandonna les paisibles entretiens des Muses, pour se livrer aux disputes dangereuses des théologiens. Il fut un des soutiens de la fameuse académie de Modène, et fut poursuivi ainsi que ses collègues (4). Appelé, en 1541, à Rome par les inquisiteurs, il dut se justifier encore, un an après,

(1) *De jure pontificum in regnum Neapolitanum.*

(2) Lib. VII, p. 282, édit. de Cologne, 1564, in-8°.

(3) Elles se trouvent dans le recueil *Quinque illustrium poetarum*, Florence, 1562, et ailleurs.

(4) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 315.

à Modène, devant le cardinal Morone, et signer aussi le formulaire de foi que le cardinal *Contarini* avait rédigé. Certes, il n'aurait pas couru de tels dangers, s'il avait continué de cultiver les muses latines. . . . .

Tiraboschi, dans un article fort étendu, s'est plutôt montré le panégyriste que le biographe de *Marcantonio Flaminio*. Je suivrai néanmoins cet historien, en ne tirant de ses notices que ce que je croirai convenir à notre histoire ; et comme une partie de la vie littéraire de *Flaminio* est comprise dans la vie de son père, je ne dirai de celle-ci que ce qui est nécessaire pour faire connaître celle de l'autre. *Giannantonio Flaminio* était né à Imola, vers 1464. Il changea son nom de famille, de *Zarabbini de Cotignola*, en celui de *Flaminio*, dès qu'il fut admis à l'ancienne académie de Venise. Il enseigna les belles-lettres à Seravalle, diocèse de Trévise, et à Bologne ; partout il fut chéri de ses élèves et de ses protecteurs. Il s'occupa toujours de l'art d'écrire et de l'éducation première ; il mourut à Bologne, en 1544. On a de lui une *Grammaire latine* et un Dialogue sur l'*éducation des enfans*. Ses poésies latines sentent plus le goût du quinzième siècle que celui du seizième. Ses écrits en prose sont plus estimés pour le fond des idées qu'ils contiennent.

Mais celui qu'on peut regarder comme l'ouvrage le plus soigné du *Flaminio*, et l'élève le plus remar-

quable qui soit sorti de ses mains, est sans contredit *Marcantonio*, son fils. Il naquit à Seravalle, en 1498, et n'eut que son père pour modèle et pour maître. A l'âge de seize ans, il avait déjà composé une espèce de commentaire en prose sous le titre de *Sylves*. Son père l'ayant chargé d'aller présenter en son nom, à Léon X, un recueil de vers latins, l'obligea d'offrir en même temps à ce pape son commentaire. Léon X accueillit avec bonté ces offres, et mieux encore le jeune savant. Il ordonna qu'il fût logé au Vatican, et le confia aux soins de *Raffaello Brandolini*, un des poètes et des orateurs les plus estimés de son temps. Bientôt le jeune *Flaminio* donna de nouvelles preuves de son talent en disputant sur diverses questions avec le pape lui-même, qui lui adressa ce fameux vers :

Macte novâ virtute, puer; sic itur ad astra.

Il ne put séjourner long-temps à Rome sans aller visiter Naples, où l'académie de *Pontano* et le nom de *Sannazaro* attiraient de toutes parts les amateurs de la littérature grecque et latine. De là il se rendit à Urbin pour connaître aussi le comte *Baldassar Castiglione*, qui fut si charmé de son esprit et de son goût qu'il le logea chez lui, et conçut pour le jeune poète l'amitié la plus tendre. *Flaminio* lui prouva sa reconnaissance par une Églogue qu'il composa pour son hôte, et qui annonça mieux encore ce qu'il pouvait devenir.

Quoique éloigné, son père ne l'abandonnait pas; partout il le dirigeait par ses lumières et par ses conseils. Il lui recommanda de joindre à l'étude de la littérature celle de la philosophie que *Marcantonio* apprit à Bologne. De là il retourna à Rome avec l'intention de ne plus cultiver que la poésie. Il avait commencé par chanter les amours; mais son père le rappela à temps à des sujets plus graves; dès lors le jeune poète se consacra aux Muses les plus sévères (1); et ces occupations agréables furent aussi combinées avec des études encore plus sérieuses. Ayant suivi le dataire *Giberti* à Vérone et à Padoue, il se lia, dans ce voyage, avec l'*Amaseo* et *Giulio Camillo*; ce fut probablement alors qu'il prit du goût pour des travaux plus importans, et qu'il paraphrasa le douzième livre de la *Métaphysique* d'Aristote, et le psaume XXXIII (2). Le dérangement de sa santé l'obligea de retourner à Naples; et voulant toujours s'instruire davantage, il y connut Valdès, qui répandait, partout où il allait, l'esprit de ré-

(1) Voici en quels termes il s'exprimait, en adressant ses vers érotiques à *Marcantonio Turriano*:

Nunc Musas vocor ad severiores,
Nunc rerum juvat explicare causas,
Et cœlum memorare, cœlitesque,
Et qui cœlitibus præest beatis, etc.

(2) Imprimés, l'un à Venise, en 1536, et l'autre à Bâle, en 1537.

forme ; il adopta ses opinions. De là étant passé à Viterbe, il y trouva la fameuse *Vittoria Colonna*, qui avait quitté la poésie pour se livrer aux spéculations mystiques. Elle s'entretenait souvent avec ce malheureux *Carnesecchi*, qui, quelque temps après, fut une des victimes du Saint-Office. *Flaminio*, privé par la mort de son père, d'un guide sûr au milieu du danger où il s'exposait, prit aussi part à leurs entretiens théologiques. Probablement il aurait subi le même sort que son ami, si le cardinal Polus, qui s'aperçut de sa nouvelle manière de penser, n'eût pris soin de le ramener à la foi de ses pères, ou plutôt de l'engager à cacher du moins sa nouvelle doctrine.

Depuis cette époque, il suivit toujours ce cardinal, son protecteur et son ami. Il l'accompagna à Trente, où, si l'on en croit le cardinal *Pallavicini* (1), il refusa la place de secrétaire du concile, parce qu'il n'était pas entièrement revenu de ses opinions nouvelles. Il est cependant singulier de voir que les catholiques et les protestans ne cessent point encore de se disputer cet illustre littérateur ; en effet, les uns et les autres peuvent se prévaloir de plusieurs passages de ses écrits. Mais ce qu'il importe plus de remarquer, c'est qu'il fut toujours estimé par tous les savans et les hommes de bien ; et la pureté de ses mœurs

(1) *Storia del Concilio di Trento*, t. I, lib. VI, c. I.

fit probablement tolérer la nouveauté de ses opinions. Il fut comblé de présens et de bénéfices par les papes de son temps et par plusieurs cardinaux. Peut-être n'y a-t-il pas eu de poète qui ait reçu plus de cadeaux que le *Flaminio*, comme le témoignent les vers mêmes qu'il adressait à ses bienfaiteurs. Il mourut à Rome chez le cardinal Polus, en 1550, âgé de cinquante-deux ans, et universellement regretté.

On a de lui plusieurs ouvrages qui attestent sa piété et son savoir. Il avait publié à Bologne, en 1521, un *Abrégé de la grammaire italienne*. Il donna un meilleur ordre aux *Prose* du *Bembo* qui parurent sous cette nouvelle forme, après la mort de *Flaminio*, en 1559. Il avait déjà publié quelques essais sur la version et l'exposition des Psaumes; et c'est le travail dont il s'occupa principalement. A l'exemple du Dante (1), on avait essayé de traduire quelques psaumes en italien. *Flaminio* en traduisit jusqu'à trente en latin, qui parurent en 1546. Ils se trouvent aussi parmi ses autres poésies dont le *Comino* a fait la plus belle édition, en 1743, à Padoue (2). On a même publié de lui quelques

(1) Voyez ci-dessus, t. I, p. 480.

(2) Elle contient : 1°. *Psalmi et Hymni*; 2°. *Carmina de rebus divinis*; 3°. *Carminum libri quatuor ad Franciscum Turrianum*; 4°. *Ad Alexandrum Farnesium libri quinque*. On y trouve aussi la Vie de *Flaminio*, écrite par *Fr. Maria Mancurti*.

Lettres italiennes dans divers recueils; elles se font remarquer par la simplicité de leur style. Mais ce sont ses poésies latines qui ont étendu plus loin sa réputation. Si d'autres en ont égalé la correction et l'élégance, on ne trouve dans aucune ce caractère de douceur et d'amabilité que le *Flaminio* a su imprimer aux siennes. Sous ce rapport, on est allé jusqu'à le regarder comme supérieur à Catulle lui-même. Sa belle âme se fait toujours apercevoir dans tous ses vers; ses sentimens sont aussi purs que ses locutions; et les uns et les autres coulent avec tant de facilité que l'auteur semble avoir écrit dans sa propre langue.

Pour ce qui regarde sa manière de penser, on ne peut se dissimuler que ses vers ne roulent souvent sur les abus du clergé et de la cour romaine, et sur la nécessité de les réformer. C'est pour cela que Paul IV, craignant l'impression qu'ils feraient de plus en plus sur le public, en défendit la lecture, en 1559, et fut même tenté, dit-on, de faire déterrer le corps de l'auteur, mort depuis neuf ans, pour le faire brûler publiquement, ainsi qu'on l'avait fait de son ami, *Carnesecchi*. Le Schelornius, dans la suite, n'a pas hésité à reconnaître dans les vers de *Flaminio* un des plus zélés protestans. Nous y trouvons, au contraire, une preuve incontestable de la sévérité de ses principes, de l'austérité de ses mœurs, et surtout de cet esprit de tolérance évangélique qui lui faisait abhorrer

les persécutions de l'inquisition romaine; ils portent l'empreinte des vertus les plus aimables du vrai chrétien, et semblent dictés par l'humanité même. En un mot, on se sent, en lisant les vers du *Flaminio*, entraîné à l'estimer et à l'aimer. La seule épitaphe qu'il fit sur la mort du *P. Savonarola*, où l'on voit la religion gémir et s'indigner de cet excès de barbarie, serait suffisante pour faire apprécier la muse qui l'inspirait (1).

Quoique nous ne devions pas nous attendre à trouver, dans le genre qui nous occupe, de poète comparable au *Flaminio*, fidèles à notre plan, nous allons passer en revue ceux qui ont obtenu quelque succès dans la même carrière. De ce nombre furent *Fascitelli*, *Luisini* et le *Beazzano*.

Onorato Fascitelli était né à Isernia, dans le royaume de Naples, en 1502. Jeune encore il voulut se faire moine au Mont-Cassin. Quoique religieux, il ne cessa jamais de se livrer à l'étude et à la poésie, et fut un des amis de *Pietro Aretino*. Le *Bembo* et le *Casa* lui trouvaient beaucoup de mérite; et Jules III le nomma à un évêché. Il mourut à Rome en 1576. Ses poésies latines ont été jugées dignes de paraître à la suite de celles du *Sannazaro* (2),

(1) *Dum fera flamma tuos, Hieronime, pascitur artus,*
Religio sacras dilaniata comas,
Flevit, et oh! dixit, crudeles parcite flammæ,
Parcite! sunt isto viscera nostra rogo.

(2) Voyez l'édition que le *Comino* a faite des poésies latines du *Sannazaro*.

du *Parrasio*, de l'*Altilio*, du *Navagero* et de *Pier Vettori* (1).

Francesco Luisini ou *Lovisini*, né à Udine, en 1524, après avoir appris la littérature grecque et latine à Padoue, l'enseigna avec succès à Venise et à Reggio. Il fut maître d'Alexandre Farnèse, l'accompagna dans ses voyages en Allemagne, en Belgique et en Espagne, et lui servit de secrétaire jusqu'à l'an 1569, qui fut le dernier de sa vie. On a de lui une interprétation de divers passages obscurs d'auteurs grecs et latins, que Gruter a insérée dans sa collection (2), un *Commentaire* latin sur l'Art poétique d'Horace (3), et des poésies italiennes, latines et même grecques.

Agostino Beazzano, né à Trivigi, jeune encore, devint cher au *Bembo* et à Léon X, par ses connaissances et par son habileté dans les affaires. Il fut chargé de bonne heure de plusieurs missions délicates; mais accablé par diverses maladies, il abandonna Rome et la cour, et chercha quelque repos au milieu des Muses et au sein de sa patrie. On a de lui

(1) *Gianvincenzo Meola* publia les poésies de *Fascitelli*, en 1776, à Naples. Elles y furent réimprimées, en 1786, avec celles des poètes cités ci-dessus.

(2) Tom. III : *Parergon libri tres, in quibus tam in græcis, quam in latinis scriptoribus multa obscura loca declarantur.*

(3) Venise, 1554, in-4°.

beaucoup de vers italiens et latins (1); ses vers latins sont plus estimés. Il pleura la mort du *Bembo* (2). Quoique toujours malade, il vécut, composant toujours des vers, au delà de 1571, et par conséquent il dut mourir très âgé, comme l'observe *Tiraboschi* (3); car à cette époque il publia une *canzone* pour la victoire remportée par les Chrétiens sur les Turcs (4).

Nous devons ici une place particulière aux *Amalthi*, ou plutôt à une famille de poëtes, tous plus ou moins distingués sous le même nom. Peut-être n'y a-t-il pas eu, dans ce siècle, de famille plus riche que celle-ci en hommes savans. *Paolo Amalteo*, né à Pordenone dans le Frioul, professeur de belles-lettres dans plusieurs villes et surtout à Vienne, mérita, par ses poésies latines, d'être couronné poëte par Maximilien; et quelque rivalité littéraire fut cause, peut-être, qu'il mourut assassiné dans cette dernière ville, en 1517. *Marcantonio* son frère, professeur et poëte comme lui, mort en 1558, nous a laissé un volume de vers latins (5). *Francesco*, leur frère cadet, donna éga-

(1) *Delle cose volgari e latine del Beaziano*, Venise, 1538, in-8°.

(2) *Lacrimæ in funere Petri Bembi cardinalis*, Venise, 1548.

(3) *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 1368.

(4) Voyez *Mazzuchelli*, *Letterati italiani*, t. IV, p. 575.

(5) On le conserve, en manuscrit, avec d'autres poésies

lement des leçons, composa des vers et d'autres ouvrages; et, ce qui est pour lui plus honorable, fut père de trois enfans: *Girolamo*, *Giambattista* et *Cornelio*, qui furent encore plus estimés que lui.

Girolamo Amalteo naquit en 1507, professa et enseigna la médecine et la philosophie morale à l'université de Padoue; il laissa aussi deux fils *Ottavio* et *Attilio*, qui soutinrent la réputation et le savoir de leur famille. On le regardait comme le plus habile médecin de l'Italie; mais ce dont on ne peut pas douter, c'est qu'il fut un des premiers poètes latins de ce siècle. Il mourut en 1574, après avoir pleuré la mort de *Giambattista*, son frère, arrivée un an auparavant. Celui-ci n'avait que quarante-huit ans lorsqu'il mourut à Rome, regretté par tous les poètes et les savans de son temps. Il avait appris la philosophie, la théologie et la jurisprudence; mais ce fut dans la littérature qu'il figura le plus. Il remplit aussi des emplois diplomatiques: il fut successivement à la suite de l'ambassade vénitienne à Londres, secrétaire de la république de Raguse, de Pie IV, et de la congrégation du concile. Mais ce qui nous intéresse davantage, comme poète, il égala et même surpassa *Girolamo*, son frère. Enfin, *Cornelio*, qui était né en 1530, professa, comme son frère aîné, la médecine, et fut secrétaire de

---

de *Paolo*, dans la Bibliothèque de Saint-Michel de Murano, à Venise.

la république de Raguse, après *Giambattista*. *Paolo Manuzio* le fit venir à Rome pour rédiger avec lui le *Catéchisme romain*, qui parut en 1566 (1). Mais c'est par ses vers qu'il est principalement connu.

Les poésies des trois frères *Amaltei* ont été imprimées plusieurs fois (2). Elles sont de genres divers; mais le lyrique en compose la plus grande partie. Parmi celles de *Girolamo*, on en distingue une, adressée à Paul IV, sous le titre de *Gigantomachia heretica;* c'est une sortie en vers hexamètres contre les protestans. On voit que le poète se plaît à flatter le goût dominant de ce pape; il l'encourage à exterminer les hérétiques par ses armes, et à se faire lui seul reconnaître et servir comme le souverain unique de toute la terre (3). Passons sur une composition qui n'honore ni le pape ni l'auteur, et disons quelques mots de ses

(1) *Romæ, in ædibus populi romani*, in-fol.

(2) D'abord par *Giammatteo Toscano*, à Paris, en 1576, dans le recueil, *Carmina illustrium poetarum italorum;* ensuite par l'*Aleandro*, à Venise en 1627; par *Grevius* à Amsterdam, en 1684, et en 1718. On les inséra aussi dans la belle édition des *Œuvres latines de Sannazaro*, faite à Amsterdam, en 1728. Enfin l'abbé *Serassi*, fit réimprimer les poésies de *Giambattista*, en 1753, à Bergame, et y joignit son éloge historique.

(3) *Tunc levibus quodcumque rotis sol aureus ambit,*
Quodque sinu madido complectitur Amphitrite,
Te regem agnoscens, regi tibi serviet uni...

Épigrammes. Il badine souvent sur *Acon* et *Leonilla*. On connaît beaucoup cette épigramme traduite en plusieurs langues, sur des deux enfans, dont l'un était privé de l'œil droit, et l'autre du gauche. Le poète, en admirant la beauté de tous les deux, conseille à *Acon* de donner son œil à *Leonilla*; ainsi l'un, dit-il, paraîtra l'Amour et l'autre Vénus (1). *Muratori* trouvait dans cette composition tant d'originalité qu'il ne pouvait croire qu'elle ne fût pas une production grecque (2). Mais

---

(1) *Lumine Acon dextro, capta est Leonilla sinistro,*
Et potis est formâ vincere uterque deos.
Blande puer, lumen, quod habes concede puellæ:
Sic tu cæcus Amor, sic erit illa Venus.

Quelques exemplaires portent *parenti* au lieu de *puellæ*. *Giambattista Zappi* a suivi cette variante dans la traduction qu'il en a faite, en disant :

Vago fanciul, quell' unica tua stella
Dona alla Madre bella :
Così tutto l'onore
Ella aurà di Ciprigna, e tu d'Amore.

Le comte *Saviolia* traduit de même :

Cedi alla Madre l'unico
Occhio, fanciul, se sai :
Cedilo, ed essa Venere,
Tu il cieco Amor sarai.

En adoptant cette variante, l'épigramme ne pourrait plus s'appliquer à Louis de Maugiron, un des mignons de Henri III, et à la princesse d'Eboli, maîtresse de Philippe II, comme on l'a prétendu. Voyez *Henriade*, Notes sur le Ier chant.

(2) *Della perfetta poesia*, t. II, p. 411.

Girolamo Amalteo en a fait encore d'autres qui sont à peu près du même goût; j'en citerai deux. Une jeune vierge, nommée *Lucine*, venait de mourir; le poète annonce qu'il y aura désormais dans le ciel deux Lucines, l'une pour les épouses et l'autre pour les vierges (1). L'épigramme suivante est plus belle encore. Lycoris porte dans son sein deux pommes et deux fraises qui surpassent la blancheur de la neige et la couleur des roses. L'Amour en les suçant, dit adieu au sein de sa mère qu'il trouve moins doux que celui de Lycoris (2).

Giambattista a fait aussi des épigrammes, des odes et d'autres poëmes; et si dans les premières il est resté au-dessous de son frère, il l'a laissé loin derrière lui dans ses autres compositions, dont nous parlerons bientôt. *Cornelio* traita à peu près les mêmes genres. Dans une de ses épigrammes, à l'exemple de son frère, il représente l'Amour préférant le sein d'Hyelle à celui de sa mère. Ce dieu dit à Vénus qu'elle ait à chercher un autre enfant, car désormais il n'aura qu'Hyelle pour

---

(1) *Nunc gemina in cælo fulget Lucina : puellis*
Una favet nuptis, altera virginibus.

(2) *Fert nitido duo poma sinu formosa Lycoris,*
Illa eadem nitido fert duo fraga sinu.
Sunt mammæ duo poma : duo sunt fraga papillæ :
Poma nives vincunt, fraga colore rosas.
Hæc Amor exugens, valeant, ait, ubera matris :
Dulcius his manat nectar ab uberibus.

mère (1). Parmi ces poëmes, on a distingué celui qu'il composa sur Venise (2), et surtout celui qui a pour titre *Proteus*, dont nous parlerons ailleurs.

Les poètes lyriques que nous venons de passer en revue se trouvent confondus dans la foule de ceux dont ont parlé l'*Arsilli* et *Lilio Giraldi*. *Tiraboschi*, ou plus soigneux ou plus juste, en ajoute encore d'autres qu'ils avaient oubliés ou méconnus. Parmi ceux-ci, il nous présente *Zaccaria Ferreri*, de Viceuce, un des courtisans de Léon X, et auteur de plusieurs *Hymnes*, imprimés à Rome, en 1524; *Lorenzo Frizolio*, du diocèse de Rimini, qui se distingua aussi par ses *Hymnes sacrés*; *Antonio Cerutti*, de Novare, dont on a quatre livres de poésies lyriques (3); *Francesco Franchini*, de Cosence, qui, quoique évêque, publia des vers non moins élégans que licencieux; et surtout le comte d'*Arco* que le *Giraldi* avait négligé et à qui *Tiraboschi* a rendu la justice qu'on lui devait.

Niccolò d'*Arco*, qui prit son nom du fief de sa famille, où il naquit, dans le Tirol, en 1479, après avoir fait ses études, embrassa le métier des

---

(1) *Purpureas dum forte rosas carpebat Hyella,*
Currit Amor castæ virginis in gremium.
Tunc, alium, dixit, puerum tibi delige, mater:
Delige, nam posthac hæc mihi mater erit.

(2) Sous le titre, *Urbis Venetiarum pulchritudo, divinaque custodia.*

(3) Venise, 1550.

armes. Cette profession ne servit qu'à lui faire apprécier davantage les douceurs des lettres et de la philosophie. Il quitta bientôt le service et la cour de Frédéric III, et se consacra tout entier à ses occupations littéraires. Il fut lié avec les savans les plus célèbres de son temps, tels que le comte *Castiglione*, *Pontano*, *Fracastoro*, *Flaminio*, *Caro*, *Molza*, la *Colonna*, etc., dont il a laissé de doux souvenirs dans ses vers. Ses poésies parurent, pour la première fois, à Mantoue, en 1546, année de sa mort (1). La plupart sont des odes, des épigrammes et des hendécasyllabes. Souvent on y rencontre assez d'élégance et de grâce. Il se montre quelquefois l'ennemi des pédans et des charlatans. Il regarde les uns comme le tourment et la peste des enfans, les autres comme la honte du siècle et la ruine des lettres et de la raison; il les désigne même par leurs noms pour qu'on les évite de leur vivant, et nous nous gardons bien de les citer pour ne pas les tirer de l'oubli qu'ils ont mérité (2). Il n'épargne pas non plus ce *Quinziano*

(1) *Nicolai Archii comitis numeri*, Mantoue, 1546, in-4°; cette édition est rare. Le *Comino* en a fait une plus complète, en 1739, en trois livres. On en a encore une plus récente et plus riche, faite par *Zaccaria Betti*.

(2) *Pædagoguli, abite, abite pestes,*
Hinc ferte pedem, invenusti, inepti,
Invisi pueris bonis, malisque :

dont la vanité égalait l'ignorance (1), et à qui il reproche son ton grossier et barbare (2).

Qu'il nous soit permis de faire aussi mention d'*Aurelio Orsi*, romain, moins à cause du mérite de ses vers, que d'une bizarrerie à laquelle ils ont donné lieu. Ce poète avait publié diverses poésies, en 1589, à Parme, parmi lesquelles il y avait plusieurs épigrammes composées pour sa dame, sans trop de ménagement pour les égards qu'on doit à la bienséance. On voulut réparer ce scandale par un moyen qui le rendait plus piquant : on se donna la peine de modifier ces poésies ou plutôt de les dénaturer en les appropriant à la Madeleine et à la sainte Vierge; elles furent réimprimées ainsi cinq ans après. La même métamorphose avait été subie par les vers que Pétrarque avait faits pour sa Laure (3) : genre de parodie qui a nui au goût sans être utile à la religion. On sentit enfin le ridicule de ce pieux travail, et on réimprima à Rome, en 1743, les poésies de l'*Orsi*, telles qu'elles avaient paru la première fois à Bologne, et ensuite à Parme.

Abite in miseram crucem, execrati,
Sæcli, perniciesque literarum, etc.

Lib. III, N. IV.

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 242.

(2) *Et ferrugineum corvino gutture ferrum*
Ad Melæ ructat littora Quintianus.

Lib. III, N. VIII.

(3) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 305.

Plusieurs de ces poètes que nous venons de rappeler s'étaient aussi exercés dans le genre élégiaque. Souvent on avait donné cette forme à des sujets qui, par leur nature et par leur étendue, n'étaient pas convenables à la véritable élégie. Nous allons citer ceux qui se sont le plus distingués dans cette sorte de composition.

Guido Postumo, de Pesaro, protégé par Léon X, dont les soupers contribuèrent, dit-on, à abréger ses jours, avait publié à Rome, en 1514, deux livres d'Élégies, supérieures à d'autres ouvrages du même poète. Les élégies de *Baldassar Castiglione* sont généralement regardées comme la plus belle imitation de celles de Catulle et de Tibulle (1). Une élégie seule du *Castiglione* valait, au dire du *Scaligero*, bien plus que toutes celles de Properce. Mais le *Scaligero* était outré et dans ses critiques et dans ses éloges. L'*Ariosto* voulut aussi s'essayer dans ce genre. On a de lui deux livres de poésies latines; on y reconnaît ce coulant qui caractérise ses poésies italiennes. Une de ses élégies est consacrée à la mort de *Michele Marulli*, un des Grecs émigrés de Constantinople, qui ayant suivi la carrière des armes sans renoncer au culte des Muses, se noya en 1500 dans la Cecina, rivière près de Volterra (2). Le poète compte ce malheur

---

(1) *Gravina*, *Ragion poetica*, lib. I, nº XLII.

(2) On a de celui-ci des poésies en grec et en latin, un peu

au nombre des désastres publics que l'Italie venait d'éprouver. Ainsi il pleure à la fois le sort de son ami et celui de sa patrie. Quel avantage est le nôtre, dit-il, en suivant un prince latin plutôt qu'un prince français, si notre oppression est toujours la même (1)? Malheureusement de telles vérités ne sont pas très fréquentes dans notre poëte; il revient à ses galanteries et à ses amours, et va jusqu'à se faire gloire de son inconstance, et du nombre de maîtresses qu'il a l'art de ménager toutes à la fois (2).

Giovanni Calvi a aussi composé des élégies latines que le *Calcagnini*, poète latin lui-même, trouvait charmantes (3). Parmi les poètes de cette époque, *Francesco Arsilli* de *Sinigaglia* mérite de fixer notre attention. Il mourut quelque peu après 1540. Il chanta long-temps ses amours et les louanges d'une certaine *Pirmilla*, tant qu'il espéra d'obtenir sa main. Il chanta aussi sa cruauté dès qu'il s'aperçut qu'il était négligé (4). Déses-

licencieuses, mais assez élégantes. Voyez ci-dessus, t. III, p. 470.

(1) *Quid nostra an gallo regi, an servire latino,*
Si sit idem hinc, atque hinc, non leve servitium?

(2) Voyez l'élégie sous le titre, *De sui ipsus mobilitate.*

(3) *Celii Calcagnini Opera*, t. II, p. 174.

(4) Il existe chez ses héritiers un manuscrit in-4°, contenant *Amorum libri tres; De poetis urbanis; Pirmilleidos*

péré, il s'exila de sa patrie et se rendit à Rome, où il se livra à la poésie et à la médecine. Léon X, le trouvant peu courtisan, ne le favorisa pas comme tant d'autres qui ne lui étaient pas supérieurs en mérite. L'*Arsilli* se vengea, en lui refusant le titre qu'il s'était acquis de Mécène de son temps. Il disait que les véritables savans étaient exposés aux caprices du sort, et au mépris, faute d'un protecteur (1). S'étant plaint toujours en latin de sa *Pirmilla*, on en a conclu qu'elle devait entendre la langue dans laquelle écrivait son amant (2) : étrange conséquence qui nous ferait accorder ce talent à toutes les dames pour qui les poètes se sont amusés à écrire en latin. L'ouvrage de l'*Arsilli*, qui nous doit intéresser davantage, est son petit poëme élégiaque sur les poètes qui florissaient à Rome de son temps. Il fut inséré dans la collection intitulée *Coryciana* (3), et l'abbé *Tiraboschi* l'a publié de nou-

libri tres; Piscatio; Helvetiados liber unus; Prædictionum libri tres. Voyez *Tiraboschi*, *Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 1342.

(1) *Quos si pastor agens, ad pinguia culta Minervæ*
Duceret, et rabidos pelleret inde lupos, etc.
Qualia nectarei caperes modulamina cantus,
Forsan et antiquis invidiosa viris!
DE POETIS URB. LIBELLUS.

(2) Voyez *Landi*, *Histoire de la littérature d'Italie*, etc. t. IV, p. 381.

(3) Imprimée à Rome, en 1524. Voyez ci-dessus, t. VII, p. 353.

vans, d'après un manuscrit encore plus augmenté, qu'en possédait à Rome l'abbé *Cancellieri* (1).

Qui croirait, en admirant les vers italiens du *Bembo*, qu'il est encore plus intéressant dans ses poésies latines? On a apprécié surtout l'élégance de ses élégies, où, toutefois, on désirerait plus de sévérité; mais l'auteur payait un tribut à la mode de son temps. Celle qui porte le titre de *Galatée*, et que Le Clerc jugeait supérieure à tout ce que les anciens avaient produit dans le même genre (2), se distingue assez par sa gracieuse invention et par la vivacité de ses détails, pour la considérer comme une des meilleures productions de ce poète. Nous pourrions citer aussi le *Molza* et *l'Accolti*. Celui qui se fit remarquer davantage en décrivant les malheurs des hommes de lettres et les siens propres, fut *Pierio Valeriano*. Nous l'avons considéré comme historiographe et comme antiquaire (3); mais il fut encore un des meilleurs poètes élégiaques de son temps. Les épreuves que lui avait fait subir sa destinée, durent probablement concourir à le rendre propre à ce genre de poésie larmoyante. Il chanta ses amours et ses infortunes jusqu'à ce que l'état ecclésiastique qu'il embrassa l'eût appelé à des sujets plus sérieux.

(1) Voyez vers la fin du t. VII de son *Histoire de la littérature*, etc.

(2) *Bibliothèque choisie*, t. X.

(3) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 310, et t. VIII, p. 385.

On ne peut refuser une place parmi ces poètes élégiaques à *Natale Conti*, que nous avons déjà rencontré parmi les mythologues (1), et qui, à l'exemple d'Ovide, donna la même forme à ses quatre livres sur l'*Année* ou sur les *Fastes*, et montra comme lui beaucoup de facilité dans ce genre. Le même talent fut déployé par *Aurelio Orsi*, qui, pendant qu'il s'amusait à faire des épigrammes, ne cessait pas de s'attrister dans ses élégies. Mais *Pietro Angelio da Barga* surpassa de beaucoup la plupart de ceux que nous venons d'indiquer. Depuis le *Castiglione*, aucun poète n'a mieux imité le style de Catulle.

Ayant de quitter le genre de poésie qui nous occupe, nous ne pouvons nous dispenser de dire encore un mot de *Giambattista Amalteo*. On trouve, parmi ses vers latins, des élégies qui approchent beaucoup de celles de Properce. Il en adressa une à *Lodovico Dolce*, où il se plaignait de la cruauté de sa Néère. Voulant étaler son érudition, à l'exemple de son modèle, il rappelle les plaintes d'Orphée; et malgré la répétition qu'en ont faite tant de poètes, on aime encore à les entendre exprimer par la muse passionnée de l'*Amalteo*. Une autre élégie est adressée à un certain Lygdame qui s'amusait à nager dans les grandes rivières. L'auteur y paraît plus original : il craint que ce hardi nageur

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 289.

ne soit comme Hylas, la proie des nymphes cachées parmi les flots, ou ne soit épris comme Narcisse, de la beauté de sa propre image réfléchie dans l'onde (1). Il fait d'Hylas un tableau aussi intéressant que celui d'Orphée. La paix de la vie champêtre, qui était l'objet favori de notre poëte, est le sujet d'une troisième élégie. Il en décrit tous les plaisirs innocens, qui sont les seuls dont il s'occupe. Il désire même de mourir et d'être enterré là où il a toujours préféré vivre. Enfin il serait content si sa Néère en deuil venait quelquefois répandre des roses sur son tombeau, et daignait y graver cette inscription : Il aima toujours les prés fleuris, et il en jouit encore (2). On a aussi de lui deux autres élégies. Dans la première, une jeune femme se plaint du départ de son mari ; dans la seconde, c'est *Galla* qui reproche au sien de préférer les plaisirs de la chasse à ceux de l'amour. Celle-ci maudit surtout les chiens, les filets, les arcs et les flèches qui troublent son repos, et

(1) *Ah! quoties, amne in medio dum brachia jactes,*
Extimui, ne cui grata rapina fores ;
Aut cum perspicuis mirans membra sub undis,
Arderes formæ captus amore tuæ, etc.

(2) *Et tristes demissa genas, demissa capillum*
Inscribat tumulo jam moritura meo :
Huic semper nemora, huic placuerunt mollia semper
Gramina, qui viridi nunc quoque gaudet humo.

l'exposent à d'éternelles appréhensions (1). Ce peu d'élégies font plus d'honneur à ce poète qu'un grand nombre n'en a valu à tant d'autres; il intéresse toujours, soit qu'il parle de lui-même, soit qu'il s'occupe d'autrui.

Les *Amaltei* brillèrent encore dans le genre bucolique. *Cornelio* s'était distingué par un petit poëme, qui porte le titre de *Protheus*, et qu'il adressa à l'archiduc Jean d'Autriche, capitaine de la flotte chrétienne. Il lui présagea la victoire qu'il remporta sur les Turcs à Lépante. Mais ce qui est pour nous bien plus remarquable que l'accomplissement de sa prédiction, c'est le tableau vraiment poétique, et plein de vie, qu'il nous présente, et qui nous fait regarder ce petit poëme comme une espèce d'idylle maritime. Plusieurs néréides, cueillant des violettes et des hyacinthes, sur le rivage de l'Adriatique, adressent des prières à Prothée pour qu'il leur chante des vers. Prothée, après avoir ordonné aux vents et aux flots de s'apaiser, apprend à ces nymphes attentives à l'écouter, les principes des choses, les plus grands phénomènes de la nature, l'histoire des héros la plus reculée, et surtout ce singulier événement qui devait arriver. Il exhorte lui-même le nouveau héros qui était destiné à détruire la flotte des Turcs, à

---

(1) *Ah pereant acresque canes, et retia, et arcus,*
Et quæ Mygdoniâ tela geris pharetrâ; etc.

la foudroyer, Bellone et la Fortune combattant pour lui (1). Enfin les rivages retentissent d'applaudissemens; et les nymphes, joyeuses et contentes, gagnent leurs retraites.

Girolamo donna à quelques unes de ses poésies un caractère bucolique encore plus déterminé. Nous rappellerons celle où *Mélysée*, *Alcon* et *Mélampe*, chantant sur une petite barque, s'entretiennent de l'apparition d'une comète. *Mélysée*, qui l'aperçoit le premier, la prend pour la chevelure qu'on avait coupée à Galla, pour la consacrer à Vénus. Peut-être, dit-il, cette déesse l'a-t-elle placée parmi les astres (2). *Alcon*, se rappelant les maux que la peste avait causés à sa patrie, craint de nouveaux malheurs, et il prie le ciel de ne plus le contraindre d'abandonner ses foyers (3). Mais c'est au sage *Mélampe* à détromper ses compagnons; il les assure que cette funeste comète annonce des maux à d'autres peu-

(1) *Magnanima heroüm soboles, jam sume potenti*
Arma manu, teque his quamprimum accinge [*tropæis*:
Te Bellona ferox, et te Fortuna sequetur.

(2) *Sic equidem, sic esse reor, Venus aurea cœlo*
Retulit, atque novum claris decus addidit astris.

(3) *Ah ne iterum profugâ linquamus puppe penates,*
Hadria pulchra, tuos. Sat fœda cadavera mœsti
Vidimus, immensos et diræ stragis acervos.

ples; et ces peuples étaient tous ceux qui suivaient la religion de Mahomet (1).

Giambattista surpassa de beaucoup en ce genre et ses frères, et presque tous ses contemporains. On a de lui six Églogues qui portent le nom de quelque berger. *Gravina* en était si charmé, qu'il les plaçait au-dessus de toutes les autres (2). Ce poète dispute à *Sannazaro* lui-même la palme qu'il avait méritée le premier sur le parnasse italien. Dans la première de ces églogues, Lycidas, obligé d'abandonner ses champs et sa patrie, pleure tout ce qui lui était le plus cher. Ce n'est pas la seule Amaryllis qui lui fait verser des larmes; il soupire après ses lauriers, ses brebis, son bélier; les uns n'entendront plus son chalumeau, les autres n'auront plus de berger qui les soigne et les orne de fleurs (3). Dans la seconde, c'est *Acon* qui fait des vœux pour que sa Hyelle, infirme, recouvre la santé. Dans la troisième, *Corydon*, content que sa *Nisa* aime les plaisirs de la campagne, et ose même s'amuser à la chasse, recommande aux zéphyrs printaniers de l'accompagner. Il rappelle

(1) *Longe alios populos Phœbo sub utroque jacentes*
Hæc portenta petunt. Vehit illis dira cometes
Excidia, et casus varios, et funera regum, etc.

(2) *Ragion poetica*, lib. I, n° XLIII.

(3) *Tu vero, spes fida gregis, quonam arva pererres,*
Infelix aries? Quis te in convalle reductâ
Nunc molli violâ, croceis nunc floribus ornet?

en même temps les dangers que rencontrèrent Proserpine et Orithye; il se flatte néanmoins que cédant à la fatigue, et assise sur les herbes ou dans quelque antre solitaire, elle chante ses amours et charme tout ce qui l'entoure, les arbres, les oiseaux, ces zéphyrs mêmes qu'elle daigne accueillir dans son sein, et à qui il porte envie (1). Le sujet de la quatrième églogue est la métamorphose du vieux *Sarne*, qui, après avoir suivi et tenté en vain d'attendrir Lyriope, désespéré, fond en larmes et se transforme en fleuve. Dans la suivante, on entend le fleuve *Silis* chanter au milieu de ses flots, plusieurs aventures, pendant que ses nymphes lavent leurs membres délicats et tressent des fleurs. La sixième nous présente *Daphnis* qui, à la pointe du jour, invite sa douce *Hyale* à se dérober aux bras de sa mère qui dort encore, et à le rejoindre quoique nue; il lui promet de l'habiller lui-même, et de l'orner de ses propres mains mieux qu'elle ne le pense. Cette espèce de toilette champêtre, dont l'adroit *Daphnis* donne quelque idée, a beaucoup de charmes et d'originalité (2). Il lui promet encore de l'exercer parfois

---

(1) *Invideo vobis, auræ : vos carmine blando*
Retinet, et roseis exceptat Nisa papillis,
Aut gremio herbarum, aut vacuo projecta sub
[*antro*, etc.

(2) *Ipse tibi crinem assuescam per colla fluentem,*

à la danse, pendant qu'il jouera de sa flûte, et il espère aussi qu'elle lui laissera prendre de temps en temps quelque baiser (1). La simple indication du sujet de ces Églogues prouve assez que l'auteur, quoique venu après tant de poètes bucoliques, cherche à nous présenter des situations et des tableaux qui, s'ils ne sont pas entièrement neufs par le fond, sont décrits d'une manière presque toujours originale. Peut-être y a-t-il quelquefois un peu trop de galanterie; mais elle est ordinairement tempérée par une certaine élégance et une naïveté de style, qui la font presque entièrement disparaître.

Nous pourrions encore faire mention de plusieurs autres poètes latins bucoliques; mais après avoir parlé de *Giambattista Amalteo*, aucun d'eux ne soutiendrait la comparaison. Le seul qui mériterait d'être distingué dans la foule, serait *Vida*; mais nous n'en parlerons que sous le rapport de ses meilleures productions, qui sont d'un autre genre que celui qui nous occupe actuellement. Arrêtons-nous plutôt un moment sur le *Faerno*, qui s'occupa à imiter les Fables d'Ésope,

---

Aut flexu formare levi, aut compescere nodo,
Sylvarum quo more deæ per rura vagantur, etc.

(1) *Sæpe leves calamos intermittente labello,*
Ocyor injiciam formoso brachia collo,
Eque tuâ pendens avidis cervice lacertis,
Virgineum flectam resupinus ad oscula vultum:
Obvia projectis interstrepet aura cicutis.

espèce de composition qui a quelque rapport avec la poésie pastorale.

Gabriele Faerno naquit à Crémone, et florissait au temps de Charles Borromée et de Pie IV, son oncle, qui le protégèrent toujours. Il vécut à Rome et à la cour sans contracter les vices de l'une, ni prendre part aux intrigues de l'autre. Il fut toujours modeste, bienfaisant, ingénu. On le nomma d'abord correcteur des livres dans la Vaticane. Il soigna plusieurs éditions d'auteurs anciens, qu'il collationna sur les manuscrits les plus corrects. Ainsi il corrigea les *Philippiques* de Cicéron et les *Comédies* de Térence; il s'occupa aussi de Catulle, de Plaute, de Tite-Live. Malheureusement il mourut jeune encore, en 1561. On a de lui cent Fables qu'il avait empruntées aux anciens et surtout à Ésope, comme tant d'autres fabulistes n'ont pas cessé de le faire après lui. Le pape lui-même l'avait encouragé à cette entreprise, et fit publier ses fables trois ans après sa mort (1).

Personne n'a jusqu'ici méconnu la pureté et l'élégance des *Fables* du *Faerno*, pureté et élégance qu'il avait puisées dans les comédies de Té-

---

(1) Rome, 1564, in-4°. Une autre édition plus belle encore, et riche en gravures, fut faite à Londres, en 1743, in-4°. On la réimprima à Cologne, à Anvers, et en 1682, à Bruxelles, avec des gravures en bois. Les éditions du *Comino*, 1718 et 1730, in-4°, sont les plus correctes.

rence et de Plaute; mais De Thou (1), sans doute induit en erreur par quelqu'un de ses contemporains, crut pouvoir avancer que le *Faerno* s'était servi des écrits inédits de Phèdre, et qu'il tâcha lui-même de les supprimer dans la suite. Cette assertion a été répétée par d'autres; mais comment a-t-on pu accuser d'un tel plagiat un écrivain qui avoue lui-même avoir emprunté ses fables à des modèles encore plus connus, tels qu'Ésope, et qui ne s'est attribué que le simple mérite de l'exposition et des mètres qu'il a appropriés à ses productions? Au reste, quelle différence n'a-t-on pas remarquée entre les Fables du *Faerno* et celles de Phèdre, que Pierre Pithou retrouva vingt ans après! Mètre, expression, pensée, tout est différent. Il serait inutile de s'arrêter davantage sur un objet qu'a traité longuement le *P. Lagomarsini* (2); continuons donc nos recherches sur des genres plus importans.

La poésie dramatique ne reparut en Italie qu'en latin. On commença par jouer les comédies de Térence et de Plaute, et les tragédies de Sénèque. On traduisit même en latin, et on représenta quelques pièces du théâtre grec, et l'on finit par en composer dans le même idiome. Les premières

(1) Histoire, année 1561.

(2) *In notis ad Pogian*, t. II, p. 363; édition de Rome, 1756.

comédies qui furent publiées vers le commencement du seizième siècle, sont le *Stephanium* de *Giovanni Armonio* (1), et la *Doloctechne* de *Bartolommeo Zamberti* (2). *Girolamo Fondoli* de Crémone avait aussi composé une comédie, intitulée *Lucia*, dont on trouve, parmi les œuvres du *Vida* (3), quelques vers appartenans au Prologue. On assure que l'*Arisi* la possédait tout entière (4). S'il est permis d'en juger d'après le peu de traits qu'on en a publiés, l'auteur avait suivi le style de Plaute.

La première tragédie latine qui parut dans ce siècle fut le *Protogenos* de *Giano*, ou *Giovanni Anisio*, napolitain. Elle fut imprimée à Naples, en 1536 (5). L'auteur appartenait à l'académie du *Pontano*. Il était né en 1465 (6), et mourut après l'année 1538. On a de lui plusieurs ouvrages en prose et en vers, dont *Mazzuchelli* a donné le catalogue. Mais c'est sa tragédie, ou plutôt son

(1) *Joannis Harmonii Marsi comœdia Stephanium urbis venetæ genio recitata.* Venetiis, *per Bernardinum venetum de Vitalibus*, in-4°.

(2) Voyez *Il Padre degli Agostini*, *Scrittori Veneziani*, t. II, p. 572. et *Giraldi*, De poet. suor. temp. dial. I, p. 543.

(3) Imprimées par le *Comino*.

(4) Voyez *Cremona liter.* t. II, p. 139.

(5) *Jani Anysii Protogenos*, Naples, 1536, in-4°.

(6) Et non en 1472, comme l'avait dit *Mazzuchelli*. Voyez le *P. de Afflitto*, etc.

sujet, qui nous le fait rappeler ici. Le héros dont elle tire son nom est *Adam*, le premier père des hommes. Elle n'est pas écrite avec assez d'élégance; mais son plan ne manque pas d'un certain intérêt. Il existe une *Apologie* qu'*Orazio*, neveu de l'auteur, fit de cette pièce (1); et cela prouve qu'elle rencontra de son temps plusieurs critiques. Nous ne la jugeons ni sur les remarques de ses contemporains, ni d'après l'apologie de son neveu. Mais ce qui nous semble fort singulier, c'est que l'*Anisio* se soit permis d'employer, à l'époque d'Adam, les dieux des Païens. N'est-ce pas franchir les bornes qu'Horace, ou plutôt le bon sens, fixe aux poètes? Ce qu'on ne peut pas non plus lui pardonner, c'est de s'être donné pour le premier qui ait fait revivre chez les modernes la tragédie des anciens (2). Nous avons déjà remarqué les tragédies latines d'*Albertino Mussato*, composées dans le goût de Sénèque, au commencement du quatorzième siècle (3), et celles de *Cor-*

---

(1) On trouve cette *Apologie*, et un petit *Commentaire*, à la suite du *Protogenos*.

(2) *Tragœdiam intermissam ab usque sæculo,*
. . . . *Affero vobis, Deo*
Non abnuente, lucidi arbitro ætheris.
Favete, cives.

(3) *Eccerinis* et *Achilleis*. Voyez ci-dessus, t. VI, p. 13.

raro et de *Laudivio*, au quinzième (1). Il nous semble que le plus grand éloge que l'*Anisio* pourrait réclamer avec plus de raison, est d'avoir le premier, et presque un siècle avant l'*Andreini*, mis *Adam* sur la scène. Si quelques Italiens, et surtout M. *Napione* (2), se sont donné tant de peine pour chercher le premier modèle qui a pu inspirer à Milton l'idée de son *Paradis perdu*, pourquoi ne pas le reconnaître dans le *Protogenos* d'*Anisio*, qui sans doute avait précédé tous les autres (3)?

Gianfrancesco Stoa, qui publia tant de livres, et qui se glorifiait d'en avoir composé davantage, fit encore, à l'en croire, des comédies et des tragédies. Mais celui qui le surpassa dans ce genre, comme en plusieurs autres, fut *Francesco Benci* d'Acquapendente. Il était jésuite, et passait pour un des meilleurs orateurs de son temps. Le savant Muret, qui l'avait élevé, le chérit comme son enfant, et en fit un des latinistes les plus corrects. Il mourut en 1594, à l'âge de cinquante-deux ans, et laissa plusieurs ouvrages en prose et en vers. Les productions qui le font rappeler ici sont deux drames, intitulés *Ergastus* et *Philotimus*, qui

---

(1) *Prognes*, et *De captivitate ducis Jacobi*, Voyez ci-dessus, t. VI, p. 15.

(2) Voyez *Pregi della lingua italiana* dans le t. II, où l'on trouve une lettre sur ce sujet, adressée à *Tiraboschi*.

(3) Voyez ci-dessus, p. 68.

parurent vers la fin du siècle (1). Mais l'auteur se connaissait plus en langue latine que dans l'art dramatique. On trouve dans ses pièces les mêmes défauts qui déparaient celles de presque tous ses contemporains. En général, peu de mouvement et trop de lyrique. On voit souvent s'entretenir ensemble des personnages réels et des êtres imaginaires, tels que l'*Honneur*, la *Renommée*, la *Vertu*, la *Gloire*, l'*Envie*, etc. Si on veut appeler cela du romantique, on ne pourra du moins refuser à ce genre le mérite d'avoir devancé le classique, qui, dans la suite, est venu en corriger les égaremens.

Tous ces poètes dramatiques furent entièrement éclipsés par les calabrois *Antonio Telesio* et *Coriolano Martirani*, tous deux de Cosence, et contemporains. Le premier était né en 1482; il devint un des savans les plus distingués dans le grec et dans le latin, enseigna les belles-lettres dans plusieurs universités d'Italie, et dirigea les premières études de son neveu, le célèbre *Bernardino Telesio* (2). Il se fit admirer par son érudition, et surtout par ses productions poétiques, et mourut dans sa patrie, en 1542. On a de lui un Traité sur les divers *genres de couronnes* (3), des *Commen-*

(1) Tous les deux imprimés à Rome, l'un en 1587 et 1590, l'autre en 1591.

(2) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 501.

(3) *De coronarum generibus*, Cologne, 1531, in-8°.

taires sur Horace (1), et un Mémoire *sur les couleurs* (2), sujet que *Bernardino* traita encore après lui (3). Il publia aussi quelques *Harangues* (4). Mais les ouvrages qui lui ont fait le plus d'honneur, sont ses poésies latines (5). Quoique ordinairement le sujet n'ait pas un grand intérêt, elles plaisent toujours par l'élégance et la grâce du style. Le poète s'amuse, par exemple, à décrire une lampe de terre qui absorbait l'huile, lorsqu'il voulait faire des vers, ou bien il dépeint des enfans qui courent après des mouches luisantes. Il s'occupa aussi de quelques sujets sérieux, tels que le *Cyclope* et *Galatée* (6), et le *Phénix* et l'*Uranus* dont a parlé le *Quattromani* (7), et qui malheureusement sont perdus.

Toutes ces productions n'égalent pas sa tragédie, intitulée *Danaé* (8), qui avait paru en 1529,

(1) Venise, 1559, in-fol.

(2) *De coloribus,* Venise, 1528, in-4°.

(3) Voyez ses traités sous le titre, *De rebus naturalibus,* etc.

(4) *In obitu Joan. Jacobi Trivultii Oratio*, Rome, 1516.

(5) *Idyllia et Carmina*, Bâle, 1530, in-8°.

(6) *Cyclops* et *Galatea*, Tiguri, 1530, in-8°.

(7) *Lettere*, lib. I, lett. 13 et 20.

(8) *Imber aureus, sive Danae, tragœdia,* Venise, 1529, et Nuremberg, 1530.

et fût représentée en 1531. Elle est une imitation des tragédies anciennes; et le mérite qu'on y a généralement reconnu a fait regretter la perte d'une autre pièce, intitulée l'*Orphée*, dont l'auteur lui-même se montrait, dit-on, si satisfait, que son manuscrit portait son approbation particulière (1). L'opinion que les auteurs ont souvent de leurs propres ouvrages n'est pas toujours une preuve de leur bonté. Mais ce qui doit avoir pour nous plus d'autorité, ce sont les témoignages honorables qu'ont laissés de cette pièce ceux qui l'avaient lue, et qui la regardaient comme un chef-d'œuvre. *Giampaolo d'Aquino* croyait, qu'en possession de ces deux tragédies, l'Italie pouvait disputer la palme à toute la Grèce. Si ces éloges, qui doivent nous paraître exagérés, ne prouvent pas entièrement le mérite des ouvrages qui en furent l'objet, ils montrent du moins l'esprit du temps où on les prodiguait.

Les panégyristes de ces pièces n'admiraient ordinairement que la correction du style et l'imitation des anciens. Cherchons plutôt à donner quelque idée du plan que le *Telesio* a suivi dans la tragédie qui nous reste de lui. Acrisius apprend de l'oracle qu'il sera tué par celui qui naîtra de sa fille Danaé : aussitôt il se détermine à ne pas la

---

(1) Il y avait écrit de sa propre main, *Hoc imprimatur omnino.*

marier, et en confie la garde à Vulcain. Ce dieu bâtit sur-le-champ une tour de bronze ; et le malheureux père, malgré sa tendresse, y renferme sa fille et sa nourrice. Danaé, accablée de l'horreur de sa position, se dispose à mourir ; et pendant que sa compagne s'efforce de la détourner de son projet, on aperçoit l'aigle de Jupiter qui plane sur la tour. On en tire un heureux présage, et Danaé adresse ses prières à ce dieu tout-puissant. Acrisius témoigne cependant sa reconnaissance à Vulcain par une hécatombe, et aux Cyclopes par un banquet magnifique, ce qui donne lieu à tous les excès de l'ivresse, et fait de cet épisode une espèce de scène satirique. C'est alors que le mystère va s'accomplir. Une abondante pluie d'or tombe du ciel et pénètre dans la tour. Danaé, qui n'a pas négligé de la recueillir, vient raconter à sa nourrice que cette pluie d'or n'est autre que Jupiter lui-même, qui en avait pris la forme ; elle lui révèle également la suite de cette métamorphose. Malheureusement Acrisius, sans cesse occupé de son inquiète surveillance, aperçoit, ou croit apercevoir, quelqu'un dans la tour, et c'en est assez pour faire jeter sa fille dans la mer.

Le chœur prend part à l'action, soit en s'intéressant aux malheurs des autres, soit en priant les dieux de les détourner. La discorde des Cyclopes et la mort de Polyphème qui en résulte, constituent un épisode trop long et peu convenable au

sujet. Pourquoi occuper et les Cyclopes et Vulcain pour ne bâtir qu'une tour? La marche de la fable dans tout le reste semble régulière. Le style est toujours élégant, et souvent même animé. On remarque surtout la scène du quatrième acte, où Danaé, étonnée et tremblante, révèle à sa nourrice la mystérieuse galanterie de Jupiter.

DANAÉ. Hélas! je suis perdue!

NOURRICE. Quoi!

DAN. Qu'ai-je vu!

NOUR. Qu'est-il arrivé?

DAN. Malheureuse que je suis!...

NOUR. Poursuivez.

DAN. C'en est fait de moi.

NOUR. Mais qui peut causer votre souffrance?

DAN. Jupiter....

NOUR. Qu'il vous soit en aide!... Mais pourquoi frémissez-vous? pourquoi vos cheveux se dressent-ils d'horreur?... Expliquez-vous.

DAN. Lui-même.... Oui, Jupiter lui-même..... Je frémis!... Oh! si tu savais ce qui m'est arrivé!... etc. (1)

---

(1) DAN. *Nutrix, age mea nutrix,*
Perii! NUT. *Quid est?* DAN. *Quæ vidi!*
NUT. *Quid, mea, stupes?* DAN. *Heu!* NUT. *Fare.*
DAN. *Jamjam occidi!* NUT. *Miseram me!*
Quid passa? DAN. *Jupiter . . .* NUT. *Te,*
Mea, sospitet : quid trepidas

On trouve souvent des traits semblables, et plus ou moins dramatiques, dans toute la pièce.

Coriolano Martirani eut encore plus de réputation qu'*Antonio Telesio*. Il avait commencé par être secrétaire du royaume de Naples, et finit par être évêque de Sammarco, ville de la Calabre, et secrétaire provisoire du concile de Trente. Au milieu de ses fonctions profanes et sacrées, il composa plusieurs ouvrages latins en prose et en vers, et mourut vers 1558. Ceux qu'on a imprimés sont ses *Épîtres* (1), les douze livres de l'*Odyssée*, la *Batrachomyomachie*, les deux livres de l'*Argonautique*, ses *Comédies* et ses *Tragédies*, tirées du grec (2). *Sertorio Quattromani* avait recueilli plusieurs autres de ses productions, et même sa traduction latine des sept premiers livres de l'*Iliade* (3); mais il n'exécuta pas le dessein qu'il avait de les faire imprimer. Nous serions même privés de la plupart des ouvrages qui nous restent de lui, si un neveu du poète ne les lui eût, dit-

---

Exterrita? Quid horridula
Riget coma? Quid hoc! eheu!
DAN. *Hic ipse, Jupiter ipse....*
Deliquit animus. O quæ
Spectare contigit! etc.

(1) *Epistolæ familiares*, Naples, 1556, in-8°.

(2) *Tragœdiæ et libri* XII *Odysseæ, Batrachomyomachia, et Argonauticæ libri* II, Naples, 1556, in-8°.

(3) *Lettere*, lib. II, lett. 59.

on, enlevés au moment où il allait les brûler. Ce qui nous en est parvenu suffit pour apprécier le talent et le goût de cet écrivain.

Il semble d'abord s'être borné à traduire les chefs-d'œuvre des Grecs; mais si l'on examine attentivement ses traductions, on y trouve tant de naturel, qu'elles paraissent des productions presque originales. Souvent l'auteur ou retranche ou ajoute quelque chose; quelquefois il modifie l'ordre et même la pensée; et l'on s'aperçoit que c'est toujours le jugement et le goût, non la nécessité ou le caprice qui dictent ces réformes. Enfin *Martirani* est le premier qui ait fait en latin ce que tant d'autres ont depuis, dans le même siècle, essayé en italien, et qu'aucun n'a su faire mieux que lui. En traduisant les deux meilleures comédies d'Aristophane, les *Nues* et le *Plutus*, il a tempéré tout ce qu'on y trouve de plus licencieux, et a tiré du fond de la langue latine ce qui était le plus propre à concilier la fidélité du traducteur avec la décence de l'écrivain. *Salvatore Spiriti* a indiqué dans ses *Mémoires* (1) quelques-uns de ces traits, qui prouvent à la fois le jugement et la retenue de *Martirani*.

Il traduisit aussi le *Prométhée* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle, la *Médée*, l'*Hippolyte*, les *Bacchantes*, les *Phénisses* et le *Cyclope* d'Euripide. Dans le *Prométhée*, il s'écarte de son modèle, surtout dans

(1) *Memorie degli Scrittori cosentini*, p. 58.

le tableau qu'il retrace de Thyphée, abattu par les foudres de Jupiter, et enterré sous l'Ethna, dans le récit que Prométhée fait des services qu'il a rendus aux humains, et dans les tragiques lamentations d'Io. Il a pris moins de liberté dans la version de l'*Électre;* ce qui prouve qu'il y trouvait plus de perfection. Il n'en a pas fait de même pour la *Médée* d'Euripide. Souvent *Martirani* supprime quelques répétitions, ou des ornemens de rhétorique, ou ce qui sent trop l'esprit de discussion. Ainsi il réduit à quinze vers seulement tout ce que, dans Euripide, Médée débite sur la condition des femmes. On reconnaît la même méthode et le même goût dans l'imitation de l'*Hippolyte*, des *Phénisses* et des *Bacchantes*. Dans les deux premières, *Martirani* ne se laisse point entraîner par l'autorité de Sénèque. Quoiqu'il ne mette pas de longs discours dans la bouche de Phèdre et d'Hippolyte, il suit quant au reste la simplicité de son modèle, et il en reproduit toutes les beautés originales. Dans les *Bacchantes*, il prend un peu plus de liberté, surtout lorsque Penthée rencontre Bacchus, ou qu'Euripide se permet quelques traits comiques que le seul genre satirique pouvait tolérer. On peut faire à peu près les mêmes remarques sur le *Cyclope*.

Une autre pièce de *Martirani* mérite aussi de fixer notre attention, du moins quant au sujet : c'est la *Mort du Christ*, sur laquelle on avait déjà tenté

quelques essais dramatiques en latin ou en italien (1). Mais le *Christ* de notre poète est la première tragédie de ce genre qui se fasse remarquer par la régularité du plan, par le caractère des personnages et par la noblesse du style. Il est vrai que l'auteur a suivi dans ce travail un ancien modèle, *Christus patiens*, tragédie long-temps attribuée à saint Grégoire de Nazianze, et qui appartenait à Apollinaire l'ancien (2); mais son imitation est toujours libre, et ne fait qu'ajouter à l'intérêt de l'original. *Signorelli* admire surtout deux passages de cette tragédie, le récit de la mort du Christ fait par Joseph à Nicodème, et les craintes de Marie sur la cruauté des Juifs; il regarde cette pièce comme supérieure à celles de Sénèque (3); ce qui ne serait pas pour l'auteur un grand avantage.

---

(1) Telles furent la tragédie latine de *Bernardino Campagna*, et la *Morte di Cristo*, en italien, du napolitain *Giandomenico de Lega*, publiée à Naples, en 1549.

(2) Voyez l'*Histoire de Sozomène*, lib. V, c. VIII. *Monsignor Milante*, dans ses remarques sur la Bibliothéque de Sixte de Sienne, s'exprime ainsi : *Similiter huic Apollinari adjudicandam tragœdiam* CHRISTUS PATIENS, *quæ sub Gregorii Nazianzeni nomine fuit edita, accuratiores critici observant.*

(3) *Storia de' teatri*, t. III, p. 102.

SECTION II.

Poëmes épiques, profanes et sacrés. Sadoleto; Vida, et sa CHRISTIADE. *Satires d'Anisio et de Gian-Antonio Volpi. Divers poëmes didactiques. Marcello Palingenio; idée de son* ZODIAQUE. *Basilio Zanchi, Aonio Paleario, Adamo Fumani, Scipione Capece, et leurs poëmes. La* SYPHILIS *de Fracastoro. Le Bargeo et d'autres poètes. Poëmes didactiques de Vida, et surtout sa* POÉTIQUE.

LES poëmes que nous allons passer en revue dans cette section, se font remarquer par leur étendue, et quelquefois par leur originalité. C'est dans ce genre que la poésie latine du seizième siècle a paru rivaliser avec la poésie italienne. Nous verrons même que, sous quelques rapports, l'une a peut-être surpassé l'autre, ou du moins qu'elle l'a devancée.

Le nombre des poëmes prétendus épiques qui parurent dans ce siècle fut extraordinaire; mais la plupart des auteurs, plus jaloux de flatter leurs Mécènes que de plaire au public, choisirent leurs sujets et leurs héros à une époque trop rapprochée; et forcés par là de devenir historiens plus ou moins exacts, ils se privèrent de toutes les ressources de l'invention. Ainsi on célébra la plupart de ces conquérans qui se partageaient alors l'Italie, ou qui

opprimaient d'autres peuples, et qu'on devait plutôt abhorrer. Ainsi Charles VIII, François Ier, Charles-Quint, Philippe II, J. J. Trivulzi, Alexandre VI et César Borgia eux-mêmes, trouvèrent aussi des chantres qui, en prostituant leur muse, ont mérité de se faire mépriser eux et leurs poëmes (1). Dans la foule de ces poètes on en distingue cependant quelques-uns qui choisirent des sujets et des événemens d'un intérêt plus réel et plus général. *Lorenzo Gambara*, de Brescia, chanta la découverte de l'Amérique faite par Christophe Colomb. Malheureusement sa *Colombiade*, quoi qu'en dise le cardinal *Querini* (2), n'a pas toute l'invention et toute l'élégance qu'elle exigeait. Le même sujet fut repris, vers la fin du siècle (3), par *Giulio Cesare Stella*; mais il ne tira pas tout

(1) *Domizio Calciato*, de Novare, mort en 1527, décrivit les exploits des rois de France, et surtout de François Ier, en Lombardie. Son poëme, trouvé parmi les manuscrits d'*Agostino Cotta*, fut imprimé à Milan, en 1700. *Ricciardo Bartolini* publia l'*Austriade*, à Pérouse, en 1515. Nous avons cité ailleurs le poëme de *Girolamo Falletti*, sur *la Guerre de Charles-Quint*. (Ci-dessus, t. VIII, p. 343). *Cesare Sacchi*, de Milan, s'occupait d'un poëme sur *J. J. Trivulzi* (Voyez l'*Arsilli*, *De Poet. urban.*); et *Francesco Sperulo*, au dire du *Giraldi* (*De Poet. suor. temp.* Dial. I, p. 542), en entreprit un autre sur Alexandre VI et César Borgia; etc.

(2) *Specimen Brixiæ liter.* pars II, p. 268.

(3) Rome, 1589.

le parti qu'il devait de l'essai peu heureux de celui qui l'avait devancé. On osa traiter en latin le même sujet que depuis, et avec tant de succès, le *Tasso* chanta dans sa propre langue. *Giammaria Cataneo*, de Novare, n'eut d'autre mérite que de l'avoir prévenu. *Pierio Angelio da Barga* le suivit aussi dans la même carrière. La *Syriade* de ce dernier, divisée en douze livres, aurait pu rivaliser, sous quelques rapports, avec la *Jérusalem délivrée* du *Tasso*, si, lorsque l'auteur y mit la dernière main, son âge trop avancé ne l'eût privé de cette vigueur d'esprit qui avait animé ses autres productions. Son poëme est cependant le seul qui se distingue parmi ceux que nous venons d'indiquer.

Nous plaçons au rang de ces poètes *Jacopo Sadoleto*, qui aurait pu figurer en plusieurs endroits de cette histoire. Souvent nous nous sommes contentés de le citer, mais ses connaissances et ses ouvrages réclament ici une mention particulière. Né à Modène, en 1477, il fit ses premières études à Ferrare, et les acheva à Rome. Les belles-lettres furent son occupation favorite; il y joignit aussi la philosophie et la théologie. Bientôt on le regarda comme un des premiers littérateurs qui rendirent à la langue latine la correction qu'elle avait déjà perdue. Léon X en fit un de ses secrétaires; dès-lors *Sadoleto* devint le rival et l'ami du *Bembo*, dont en vers et en prose il égalait la pureté. C'en fut assez pour qu'à l'avènement

d'Adrien VI il quittât la cour et Rome comme tant d'autres du même mérite. Il se retira à Carpentras, dont il avait été nommé évêque par Léon X; mais aussitôt que Clément VII fut créé pape, il le rappela auprès de lui, et le chargea de plusieurs commissions honorables. S'il est vrai, comme on l'a dit, que *Sadoleto* eût non-seulement le talent de prévoir les dangers auxquels ce pape s'exposait par son inconstance, mais aussi le courage de lui donner, quoique en vain, des conseils, il fut mieux entendu par Paul III, qui le nomma cardinal, en 1536. Parmi les qualités qui caractérisent ce savant ecclésiastique, nous ne devons pas oublier que, tout attaché qu'il était à la doctrine de son Église, il raisonnait assez pour qu'un de ses ouvrages fût prohibé par des théologiens qui préféraient saint Augustin à saint Paul. Ce qui l'honore encore plus, c'est l'esprit de tolérance évangélique avec laquelle il ménageait les novateurs de son temps. Il fut l'ami d'Érasme. Il osa se plaindre auprès de Paul III, de la persécution qu'on exerçait envers les hérétiques; il parvint même à arrêter celle qu'on faisait souffrir aux habitans de Cabrières (1). Il mourut à Rome, en 1547, et emporta les regrets des catholiques et des protestans.

---

(1) Voyez la *Vie* qu'en a publiée *Fiordibello*, et la *Bibliothéque de Modène*, par *Tiraboschi*.

On a de lui, comme évêque, plusieurs *Homélies*, l'*Exposition de quelques psaumes*, et un *Commentaire* très estimé, *sur l'Épître de saint Paul aux Romains*; épître qui fut d'abord défendue, et bientôt justifiée d'après une apologie qu'on fit l'auteur. Comme philosophe, il nous a laissé divers traités de morale. On distingue deux livres (1), dans l'un desquels il introduit l'*Inghirami*, célèbre orateur de son temps, qui reproche à la philosophie d'avoir causé beaucoup de maux; et, dans l'autre, il se charge lui-même de la justifier. *Bembo* pensait que, depuis Cicéron, aucun ouvrage n'avait plus approché du style de cet illustre Romain (2). Ce qu'on lit encore de *Sadoleto* avec intérêt, c'est son *Traité sur l'Éducation des enfans* (3), qu'il composa pour *Paolo*, son neveu, d'après celui qu'avait fait sur le même sujet *G. A. Flaminio* (4). Ce n'est pas seulement la pureté du style ni la richesse de l'érudition, c'est la solidité, c'est l'à-propos des pensées qui en constituent le mérite. L'auteur regarde l'éducation comme un des objets les plus importans de la législation, et en même temps le plus négligé. Il tâche d'en donner le type le plus parfait. Il

---

(1) *De laudibus philosophiæ*, etc.

(2) *Epist. famil.* lib. V.

(3) *De liberis recte instituendis*, etc.

(4) Voyez ci-dessus, p. 219.

distingue la discipline de la vertu ; par l'une, l'enfant suit la direction de ses précepteurs ; par l'autre, il n'écoute que ses propres inspirations. L'objet de toute éducation n'est pour lui que de mettre en équilibre et d'accord les passions avec la raison. Il espère tout de l'instruction et de la philosophie, et principalement de l'exemple des pères. Il regarde l'ignorance comme la source unique des erreurs et des préjugés, et par conséquent de tous les maux de la société. Il propose l'exercice de l'éloquence, de la poésie et de tous les arts, mais après avoir appris l'art encore plus nécessaire de bien penser.

Les ouvrages qui lui ont donné le droit de figurer ici, sont les poëmes qu'il fit dans sa jeunesse, et qu'il chercha à supprimer dans un âge plus avancé. Ceux qui nous sont parvenus prouvent assez ce dont il eût été capable, s'il avait poursuivi la même carrière. On distingue surtout son *Curtius* et son *Laocoon*, deux poëmes qui lui firent donner par l'*Arsilli*, la première place parmi les poètes romains de son temps (1). Les souvenirs de l'ancienne Rome avaient commencé par faire la plus grande impression sur l'esprit du jeune poète. Frappé du dévouement de Curtius, qui, pour sauver sa patrie, court se précipiter dans l'abîme

(1) *De poetis urbanis*, etc. Voyez l'édition qu'en a donnée *Tiraboschi*, t. VII, p. 1651.

qui la menace, il crut, il espéra, peut-être, faire partager sa manière de sentir à ses contemporains. Ses intentions étaient louables ; mais le siècle n'était plus fait pour s'intéresser à de tels événemens et à de tels héros ; on n'admira que ses vers, calqués sur ceux de Virgile. L'auteur produisit plus d'effet par son autre poëme, qu'il fit lorsqu'on déterra à Rome le célèbre groupe de Laocoon. Adrien VI, en voyant ce chef-d'œuvre de la sculpture grecque, et le regardant comme une *idole des anciens*, fit craindre qu'il ne le destinât à servir de chaux pour la construction de la basilique de Saint-Pierre (1). *Sadoleto*, au contraire, fut saisi d'un tel enthousiasme devant ce miracle de l'art, qu'il osa reproduire dans ses vers la même force et la même expression que l'artiste avait su donner au marbre. Ce n'est pas le sort de Laocoon qui l'inspire, c'est le talent prodigieux de l'artiste, c'est le génie de l'art qui, en donnant la vie au marbre, nous fait éprouver les douloureuses sensations dont il semble agité (2).

On pourrait joindre à ces poëmes épiques cette espèce de poëme héroï-comique, intitulé *Myrmi-*

---

(1) *Lettere de' principi*, t. I, lett. 17 mars et 7 avril 1523.

(2) *De Laocoonte carmen*. Il se trouve parmi ses ouvrages qu'on a publiés à Vérone, en 3 vol. in-4°, 1737, 1738 et 1740.

comyomachia, que composa *Natale Conti*, à l'imitation de la *Batrachomyomachie* d'Homère (1). L'un fit combattre les mouches et les fourmis comme l'autre avait fait les rats et les grenouilles. Mais le poëme de *Conti* manque d'intérêt, parce qu'on n'y trouve aucune des allusions qu'offraient de telles productions chez les Grecs.

Ce que nous avons dit en général de ces poëmes profanes peut également s'appliquer à la plupart des poëmes sacrés. Presque toujours le même esprit qui a dicté les uns, a dicté les autres. On a distingué le *P. Francesco Mauro* de Spello, qui consacra un poëme à saint François-d'Assise, et qui eut le talent ou plutôt la patience de l'étendre jusqu'à treize livres (2). Ceux qui en ont fait tant d'éloges se sont montrés plus dévots à saint François qu'aux Muses. *Francesco Benci* publia ensuite un poëme sur cinq Jésuites qui avaient eu le bonheur d'être martyrs dans les Indes. (3) Ainsi le parnasse eut son martyrologe catholique, qui, toutefois, ne fait pas plus d'honneur à ses héros qu'à ceux qui les ont chantés.

Deux poëmes de ce genre, qui méritent cependant d'être distingués et par la réputation de leurs

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 290.

(2) *Francisciados*, Florence, 1571.

(3) *Quinque Martyres e societate Jesu, in India*, Venise, 1591.

auteurs et par leur propre mérite, sont le *Joseph* de *Fracastoro*, et le *Saint Jean-Baptiste* de *Scipione Capece*. Ce dernier parut pour la première fois en 1542 (1). Le poète y développa un des épisodes du poëme sacré du *Sannazaro*, son concitoyen, et il saisit l'occasion de retracer la vie du Christ. Peut-être l'importance et l'étendue de cet épisode firent-elles passer le *Capece* pour l'auteur d'un poëme particulier sur ce dernier sujet, poëme qu'on regrette comme perdu. *Tiraboschi* s'est plaint que le *Giraldi* ait très peu loué l'ouvrage et son auteur (2). Nous verrons bientôt que si ce reproche est fondé, *Capece* mérite encore plus d'éloges pour son poëme, intitulé *Des Principes des choses*. *Fracastoro* ne put terminer son *Joseph*. Prévenu par la mort il n'en laissa que deux livres. *Luisini* voulut le compléter par un troisième; mais malgré ses efforts, il s'en faut de beaucoup qu'il égale la manière de l'autre; il est souvent trop abondant et trop minutieux. Le style de *Fracastoro*, que nous apprécierons ailleurs, était infiniment supérieur à celui de tous ses contemporains. Quant au sujet, il est entièrement conforme à l'histoire, que le poète semble avoir suivie avec une

---

(1) Sous le titre, *De divo Joanne Baptista vate maximo*, libri tres, à Bâle, et ensuite en 1546, à Venise, par Paul Manuce.

(2) *Letteratura Italiana*, t. VII, p. 1448.

exactitude scrupuleuse: ainsi tout son mérite ne consiste que dans l'exposition plus ou moins détaillée. Il se permet à peine de mettre en action tantôt Alecton, qui excite et poursuit les frères de Joseph, tantôt Tisiphone, qui séduit Jempser, la femme de Pharaon. Dans tout le reste on ne relit que la Bible noblement versifiée.

D'autres, à l'exemple du *Sannazaro*, entreprirent de chanter les mystères de la religion chrétienne. *Ambrogio Novidio Franchi*, de Ferentino, et *Ambrogio Caravagi Claravaceus*, de Crémone, publièrent, l'un à Rome (1) et l'autre à Milan (2), leurs *Fastes sacrés*. On s'occupa surtout de la Vierge et du Christ. *Cesare Delfino* publia à Venise, en 1537, son poëme, divisé en trois livres, et intitulé *Mariados*; d'autres traitèrent aussi le même sujet, mais ils restèrent bien loin du *Sannazaro*. Il en arriva de même à *Girolamo della Valle*, qui avait publié, vers la moitié du quinzième siècle, son poëme intitulé *Jesus* ou *Jesuida* (3); et à *Domenico Mancini*, qui traita le même sujet au seizième. Ils furent tous éclipsés par *Girolamo Vida*, qu'on peut regarder comme le poëte du Christ par excellence, ainsi que le *Sannazaro* l'est de la Vierge.

---

(1) En 1547.

(2) En 1554.

(3) Voyez *Apostolo Zeno, Dissert. vossian.* t. I, p. 137.

Le Vida naquit à Crémone, vers 1490, comme l'a remarqué l'abbé *Tiraboschi* (1). *Gelelmo Vida* et *Leona Osascala*, ses père et mère, quoique pauvres, employèrent tous leurs moyens pour le faire élever le mieux possible. Leur fils en fait mention dans ses vers, et leur en témoigne sa vive reconnaissance (2). Il se consacra à l'ordre des chanoines réguliers, et loin d'abandonner l'étude des belles-lettres, il y joignit celles de la philosophie et de la théologie. Il avait déjà composé divers poëmes, et surtout ceux sur le *Jeu des échecs* et sur le *Ver à soie*, lorsqu'il se rendit à Rome, où sa réputation l'avait devancé; et il y fut généralement accueilli. Bientôt Léon X l'honora de sa protection et de sa confiance. Le *Vida* en reçut plusieurs bienfaits, et surtout le prieuré de Saint-Sylvestre à Frascati. C'est dans cette agréable retraite qu'il entreprit et acheva son poëme sur la *Vie du Christ*, que le pape lui-même lui avait ordonné.

Pendant qu'il s'occupait le plus sérieusement de ce travail, il ne cessait pas de publier d'autres productions. Ce fut dans ce même temps qu'il entreprit sa *Poétique*. Il craignait de se mesurer avec le poëme et la renommée du *Sannazaro*, et cherchait

---

(1) *Ibid.* t. VII, p. 1430.

(2) *Poemata*, t. II, p. 143, édit. du *Comino*.

à disposer d'abord le public en sa faveur (1). Clément VII renouvela les ordres de Léon X; et pour encourager le poète, le nomma protonotaire apostolique et évêque d'Albe. Son poëme parut enfin en 1535, neuf ans après celui du *Sannazaro*.

Le *Vida* fut non-seulement un des meilleurs poètes de son temps, mais aussi bon évêque et bon citoyen. En 1542, les Français assiégeaient Albe; et par ses discours et par son exemple, il encouragea ses diocésains à la défendre contre leurs ennemis (2). Il crut devoir employer sa plume à la défense de sa patrie contre la ville de Pavie, sa rivale, qui lui disputait la préséance. Il écrivit, en 1550, trois harangues qui furent imprimées à Venise, en 1764; et malgré la futilité du sujet, on ne peut leur refuser le mérite de ce patriotisme municipal qui seul restait aux Italiens de ce siècle. *Ferrante Gonzaga* avait résolu de passer au fil de l'épée tous les habitans d'Albe, comme des rebelles; le *Vida* employa tous ses moyens pour obtenir leur pardon. On a aussi de lui un Traité *de Republica*, rédigé en dialogues. C'était, pour ainsi dire, un exposé des entretiens qui avaient eu lieu

(1) *Girolamo Negri* écrivait ainsi, le 11 avril 1527 : *La* CRISTIADE, *che saranno sei libri*, PREMETUR IN DUODECIMUM ANNUM. *Vuol prima che ci saziamo di questa del* SANNAZARO, *cioè del poema*, DE PARTU VIRGINIS.

(2) *Vidæ oper.* t. III, p. 151, etc.

entre lui, *Flaminio*, *Priuli*, et les trois cardinaux *Cervini*, *Polus* et *Monte*, pendant la tenue du concile de Trente. Il mourut enfin, en 1566, à Albe; et ce qui honore plus l'évêque, c'est qu'il mourut pauvre comme la plupart des poètes.

Outre les ouvrages du *Vida* que nous venons d'indiquer, il nous reste de lui des poésies, telles que des hymnes, des églogues, etc. Mais c'est sur sa *Christiade* que nous devons ici nous arrêter. Ce poëme, divisé en six livres, se distingue d'abord par une imitation continuelle et presque en même temps spontanée de Virgile. L'auteur n'y employa aucune locution, aucun mot qui ne fût autorisé par ce poète latin; ce qui fit dire à quelques-uns de ses contemporains qu'il l'avait plutôt pillé qu'imité (1). On pourrait tourner un tel reproche à la louange même de l'imitateur, si à cette pureté d'expression il avait su joindre des pensées neuves et intéressantes; mais il faut convenir qu'il n'a pas cette originalité de *Sannazaro*, qui semble dominer la langue dans laquelle il écrivait. *Vida* fait sentir un peu trop sa recherche, quoiqu'il trouve toujours aisément l'expression propre. Voyons maintenant s'il a assez d'invention et de verve, sans lesquelles tout le mérite de son imitation se réduirait à peu de chose.

Le plan que *Vida* a suivi dans son poëme est

---

(1) Voyez *Lilio Giraldi, De poet. suor. temp. Dial.* I, etc.

supérieur à celui du *Sannazaro* par son étendue et par le nombre de ses détails. Il s'est étudié à n'omettre aucune circonstance de la vie de son héros. Il est vrai que tout ce qui se rapporte à celui-ci est de la même importance; mais ce qui est important sous les rapports de la théologie et de l'histoire, ne l'est pas toujours sous ceux de la poésie et des beaux-arts. On pourrait, par exemple, se dégoûter quelquefois du récit, ou de la description de certains miracles qui, bien que très respectables en eux-mêmes, pourraient paraître, dans un poëme, ou monotones, ou même communs.

Vida a voulu donner à tous les faits évangéliques une combinaison ingénieuse et poétique. A l'exemple des poètes épiques, il n'a pas suivi l'ordre chronologique. Il commence son poëme au moment où son héros s'apprête à subir sa destination et sa mort. Tout ce qui a précédé cette époque est, le plus souvent, raconté ou décrit, soit par l'un, soit par l'autre des personnages qui prennent part à l'action. Cette forme a déplu à quelques disciples d'une école nouvelle (1), qui voudrait réduire l'intérêt de la poésie à celui de l'histoire, et faire de l'épopée une chronique telle qu'elle était dans l'enfance de l'art. Loin d'adopter ces prin-

(1) Voyez *De l'Allemagne*, par madame de Staël, deuxième partie, t. I, ch. 12.

cipes que les premiers essais de la poésie ont fait rejeter, nous exigeons, au contraire, que ces descriptions et ces récits de ce qui a précédé, soient commandés par la circonstance, et concourent efficacement au développement et à l'intérêt de l'action principale; et c'est ce qu'on désire quelquefois dans les épisodes de la *Christiade* du *Vida*. En effet, qu'ajoute à l'intérêt du poëme tout ce que saint Joseph et l'évangéliste Jean racontent du Christ à Pilate, sans qu'il en résulte aucun avantage pour le développement de l'action? On aperçoit plutôt le besoin qu'a le poète d'exposer l'histoire du Christ, que l'occasion de produire quelque effet.

Le même reproche qu'on a fait au *Sannazaro* et à tant d'autres d'avoir mêlé les rêves de la mythologie aux mystères de la religion, pourrait s'adresser encore à plus juste raison au *Vida*. Il s'est aussi laissé entraîner par l'influence de la langue et du temps.

Ces observations, néanmoins, ne tendent point à détruire tout l'intérêt qui résulte et du fond du sujet, et surtout de beaucoup de détails ingénieux, pittoresques et touchans. *Tasso* lui-même en a imité plusieurs. La grande image du *pandemonion* que Milton avait peut-être empruntée du *Tasso*, celui-ci l'avait puisée sans doute dans le poëme du *Vida*. Peut-être même trouverait-on parfois l'imi-

tation trop littérale, si l'on confrontait certains passages de ces deux poètes (1). Cette même strophe,

Chiama gli abitator, dell' ombre eterne, etc.

qui a fait tant de bruit, et qu'on cite toujours pour modèle d'harmonie imitative, comme si de telles strophes étaient rares dans la *Jérusalem délivrée*, avait été tracée auparavant par le *Vida* (2). M. Raynouard cite plusieurs autres passages de la *Christiade* qui ont été heureusement imités par le *Tasso* (3); et si ce grand poète n'a pas dédaigné de puiser à cette source, nous devons en conclure que le poëme du *Vida* n'est pas sans mérite. Nous lui trouverons encore plus d'originalité dans le genre didactique.

De toutes les productions que les poètes latins du seizième siècle nous ont laissées, les poëmes didactiques sont les plus nombreux et les plus im-

---

(1) *Protinus acciri diros ad regia fratres*
Limina, concilium horrendum, et genus omne suorum,
Imperat. etc. Christiad. lib. I.
Che sia comanda il popol suo raccolto
(*Concilio orrendo*) *entro la regia soglia*, etc.
GERUSALEMME, c. 4, st. II.

(2) *Ecce igitur dedit ingens buccina signum,*
Quo subito intonuit cæcis domus alta cavernis
Undique opaca, ingens; antra intonuere profunda,
Atque procul gravido tremefacta est corpore tellus, etc.

(3) *Journal des Savans*, mars 1820, p. 146.

portans. Si on les considère comme des leçons ou des traités sur quelque objet d'instruction, embellis par les charmes de la poésie, on doit placer dans leur classe les satires, quelques épîtres ou discours plus ou moins étendus, où l'on expose quelque sujet scientifique ou moral. Nous pourrions indiquer ici plusieurs de ces productions satiriques ou épistolaires, surtout celles de *Parisetti*; mais nous nous bornerons à distinguer celles de l'*Anisio* par leur nombre, et celles de *Giannantonio Volpi* par leur élégance.

Giano Anisio, que nous avons trouvé parmi les poètes dramatiques (1), avait publié ses *Satires* à Naples, en 1532 (2). Elles sont divisées en plusieurs livres. L'auteur se reporte souvent aux circonstances de sa vie et de son temps; malheureusement elles ne sont pas d'un grand intérêt pour l'histoire civile ou littéraire. Il nous apprend qu'il tomba dans le feu à l'âge de deux ans, dans la mer à sept, et qu'il sacrifia cinq années à l'étude stérile de la jurisprudence (3). Il donne des conseils à son frère *Cosimo*, qui allait à Rome pour y chercher fortune. A l'entendre, il avait assez connu cette ville et sa cour pour les mépriser l'une et l'autre (4).

---

(1) Voyez ci-dessus, p. 248.

(2) *Iani Anysii Satyræ ad Pompeum Columnam cardinalem*, etc. in-4°.

(3) Lib. IV, Sat. I.

(4) Ibid. Sat. IV.

Son indépendance l'intéressait bien plus qu'une servitude lucrative et honorable. Il refusa même quelque bénéfice que Charles-Quint lui avait conféré (1). Il aimait en même temps la bonne chère (2); ce qui peut-être donna lieu à quelques calomnies répandues sur lui par *Niccolò Franco*, qui, certes, n'était pas plus tempérant que lui (3). L'*Anisio* se donna pour le premier des Italiens qui eût ramené chez eux la satire latine, honneur auquel il avait aussi prétendu dans le genre tragique, comme nous l'avons remarqué (4). Mais quelle gloire peut-on espérer de cette sorte d'invention, qui n'est qu'une faible imitation des anciens? L'*Anisio* avait beaucoup de facilité, mais ni force ni originalité. *Cosimo*, son frère, commenta ses Satires; il en fit aussi de nouvelles (5) qui n'ont pas plus accru sa réputation que ses Commentaires n'ont ajouté à celle de son frère.

Giannantonio Volpi n'a composé que deux Satires, mais elles suffisent pour prouver qu'il est le premier des modernes qui ait su imiter le style d'Horace. On les trouve parmi ses poésies latines, publiées à Padoue, en 1725, par *Gian-*

(1) Lib. IV, Sat. I.

(2) Lib. III, Sat. VIII.

(3) *Dialoghi di Franco*, dial. IV, p. 153.

(4) Ci-dessus, p. 249.

(5) *Commentarioli in Satyras Iani Anysii, fratris sui poetæ*, Naples, 1537; et *Satyrarum*, lib. I; Naples, 1537.

nantonio Volpi le jeune, qui y joignit la *Vie* de son illustre aïeul. *Giannantonio* l'ancien était né, en 1514, à *Como*, et appartenait à une famille qui est devenue célèbre en Italie par le nombre des savans qu'elle a produits, et par les services qu'ils ont rendus à la république des lettres. Il exerça la jurisprudence, mais la littérature fut toujours son étude favorite. Il se rendit à Rome; il obtint l'évêché de sa patrie, fut nonce en Suisse, et un des pères du concile de Trente. Il mourut en 1588. Les savans de son temps en faisaient beaucoup de cas; le *Doni* et *Paolo Manuzio* ont laissé de lui les témoignages les plus honorables (1).

Mais passons en revue des poëmes encore plus importans et proprement didactiques, et commençons par ceux qui se rapportent à la philosophie morale et rationnelle. *Francesco Sferulo,* qui s'occupait de chanter les fastes d'Alexandre VI et de Borgia son fils, avait aussi entrepris, au dire du *Giraldi* (2), un poëme didactique sur l'institution de la vie de l'homme. Il lui donnait le titre d'*Antropographie* ou d'*Antropédie*. Le même *Giraldi* le trouvait trop dur quant au style; et quant au sujet, que pourrait-on attendre d'un poète prôneur d'Alexandre VI et du duc de Valentinois? On

(1) *Doni, Lettere,* 112 et 145; *Paolo Manuzio, Lettera,* en tête à l'édition des poésies de *Giannantonio Volpi,* l'ancien.

(2) *Loc. cit.* dial. I, p. 542.

ne connaît de tous ses travaux que quelques vers, dans le *Recueil Corycien*. On peut regarder comme un poëme didactique celui de *Paolo Cerrato*, sous le titre *De Virginitate*. L'auteur était d'Albe, en Piémont. Le *Scaligero* le plaçait parmi les meilleurs poètes de son temps (1). Il mourut en 1541, et son poëme ne parut que long-temps après sa mort, en 1629, à Paris. Mais le premier ouvrage de ce genre, celui qui doit le plus fixer notre attention, est le *Zodiacus vitæ*, du *Palingenio*.

Marcello Palingenio, que Gerdes a pris pour un certain *Pier-Angelo Manzolli* (2), se donne aussi dans son poëme le surnom de *Stellato*, probablement parce qu'il était de *Stellata*, dans le Ferrarais, comme le conjecture l'abbé *Tiraboschi* (3). Il florissait aux temps de Léon X et de Clément VII; et soit qu'il n'en fût pas protégé, soit plutôt qu'il improuvât les vices de leur cour, il ne les épargna jamais dans tout son long poëme, dont il s'occupa presque toute sa vie. Il lui donna le titre de *Zodiaque*, parce que ce cercle traçant le cours annuel du soleil, symbolise avec la règle certaine qui doit diriger la vie des humains (4). Le

(1) *Poet.* l. VI, c. 1 et 4.

(2) *Specimen Italiæ reformatæ*, p. 317.

(3) *Storia della letter. Ital.* t. VII, p. 1443.

(4) *Zodiacus vitæ, hoc est de hominis vita, studio et moribus optime instituendis libri XII*, etc.

poëme est divisé en douze livres, dont chacun porte le nom d'une des constellations zodiacales qui n'ont pas, ce me semble, des rapports assez sensibles avec le sujet de chaque livre. L'ouvrage est dédié au duc de Ferrare, Hercule II, et parut à Bâle, en 1537.

On a cru que l'auteur avait fait servir sa muse à répandre la doctrine de Calvin, qu'il avait puisée dans la société secrète de la duchesse Renée qui la professait ouvertement. A dire vrai, lorsqu'il parle de la cour romaine, des papes et des moines, il se donne quelquefois trop de carrière. Mais si l'on comparait ce qu'il a avancé à cet égard avec ce qu'avaient dit sur le même sujet Machiavel et Guichardin, on n'y trouverait pas d'autre différence, sinon que l'un a chanté en vers ce que les autres avaient avancé en prose. Quoi qu'il en soit, le livre circula impunément du vivant de l'auteur. Mais aussitôt qu'on s'aperçut, après sa mort, que les protestans en tiraient parti, les théologiens romains perdirent patience et poursuivirent l'ouvrage et son auteur défunt. Le poëme fut mis à l'index, parmi les livres hérétiques du premier rang; et quoique *Palingenio* fût mort et eût soumis ses vers et ses opinions à l'autorité de l'Église (1), ne pouvant plus le brûler vivant, on déterra, dit-on, et l'on brûla son cadavre. L'auteur, en dé-

(1) Voyez sa *Dédicace*.

diant l'ouvrage à son Mécène, s'était flatté que la haine ne l'aurait point poursuivi au-delà du tombeau (1); il espérait encore plus de justice ou d'égards de la postérité. Malheureusement il a été calomnié et puni. Soyons maintenant plus justes, et sans approuver quelques traits un peu trop mordans du poète, rendons justice à son poëme et à ses maximes.

Sous le rapport du style poétique, le *Zodiaque* n'a pas généralement assez d'élégance et de force; il manque aussi de précision et de méthode. Ces défauts placent l'auteur au-dessous des meilleurs poètes de son temps. Il les surpasse néanmoins par le choix et l'importance de son sujet, et par l'étendue de ses connaissances. Il dédaigne les myrtes et les fleurs dont les Muses se parent ordinairement; il voudrait qu'elles ne s'occupassent que des sujets les plus importans de la philosophie et de la morale. Il ne dédaigne pourtant pas quelques ornemens qui peuvent concourir à ce but; il les a même parfois employés. On trouve dans son poëme des épisodes, des tableaux, des incidens qui lui donnent beaucoup de mouvement et délassent le lecteur dans sa marche, quelquefois un peu longue et monotone. Mais puisqu'on cite si souvent cet ouvrage que généralement on connaît

(1) Il s'était appliqué lui-même ce vers :

Pascitur in vivis livor, post fata quiescit.

si peu, nous croyons devoir donner ici une idée de son plan.

Le poète débute par invoquer Apollon et les Muses qu'il espère trouver favorables à son entreprise, parce qu'il a professé leur véritable culte au milieu de la corruption de son siècle. Son désir se borne à laisser un monument de son zèle pour l'utilité générale, et à revivre dans la postérité (1). Ensuite il expose son plan à son Mécène. Ce n'est pas un sujet particulier qu'il va traiter; il veut parcourir tous les règnes de la nature, et s'arrêter plus ou moins à des objets qui lui paraîtront d'un intérêt plus réel (2). Il tient d'autant plus à son projet, que des écrivains sans pudeur inondent le siècle de livres immoraux.

Le premier livre n'est qu'une espèce d'introduction; c'est dans le second que l'auteur entre en matière. Le printemps qui règne, et dont il esquisse un tableau, lui inspire du courage; il commence par apprécier la dignité de l'homme en rappelant le nombre de ses inventions. Mais au milieu de ces prodiges, il ne voit que des erreurs et des vices; et sentant de plus en plus la nécessité de la vertu, il ose rappeler à ses concitoyens dégé-

(1) *Tradite me famæ, ne prorsus inutilis olim*
Vixisse hic videar, pereamque in funere totus.

(2) *Præcipue tamen illa sequar, quæcumque videntur*
Prodesse, et sanctos mortalibus addere mores.

nérés l'exemple des Romains, leurs ancêtres. Ce sont les Fabrices, les Catons, les Curius que les Italiens ne devraient jamais oublier, et qui leur sont devenus presque entièrement étrangers (1).

Dans le troisième livre, le poète fait jouer à Epicure un rôle qui n'est pas à son avantage. Il s'entretient quelque temps avec lui sur les maximes fondamentales de son système. Il lui prête néanmoins assez d'éloquence pour soutenir ses opinions, ou plutôt celles qu'on lui a généralement imputées. Le poète se disposait à suivre les bannières de la Volupté; mais Arète, qui protége la vertu, vient le détromper à temps; ce qui donne lieu à divers tableaux poétiques, et prépare le sujet du livre suivant. Timelphès, fils d'Arète, continue la leçon que sa mère avait suspendue; il déclame surtout contre les célibataires, qu'il regarde comme des plantes inutiles qu'on devrait arracher (2).

Après avoir employé presque tout le quatrième

---

(1) *Fabricius quod,*
Quod Cato, quod Curius, sanctissima pectora [*quondam*
Senserunt, non quid vulgus, plebsque inscia dicat,
Mente agita, atque tibi propone exempla bonorum.

(2) *Hi peccant certe, et si verum dicere fas est,*
Nascitur indigne, per quem non nascitur alter :
Indigne vivit, per quem non vivit et alter; etc.
Utra est nobilior? sterilis ne, an fertilis arbos?
An quæ est terra ferax, an quæ nil gignit arena? etc.

livre à traiter de l'amour, il examine dans le cinquième en quoi consiste la véritable félicité. C'est là que le poète expose une maxime qui n'était point ordinaire de son temps, que tout ce que Dieu a fait, il l'a fait pour lui et non pour nous (1). Il demande ce que serait l'homme privé de la parole et de l'usage de ses mains (2); cependant il lui trouve tout ce qui suffit pour être le moins malheureux possible; mais il doit préférer surtout l'indépendance et la liberté (3). Il s'élève contre le déshonneur des cours et la bassesse des courtisans (4); il s'arrête à décrire la paix dont on peut jouir au sein de sa famille entre une femme sage et des enfans bien élevés.

L'auteur, s'étant peut-être aperçu qu'il avait trop disserté jusqu'ici, cherche à donner au sixième livre quelque mouvement dramatique. Fatigué de

---

(1) *Siquidem propter se ipse omnia fecit,*
Non propter nos, ut soliti sunt dicere quidam
Clamando in templis doctores stultitiarum,
Et deceptores vulgi, etc.

(2) *Si truncis manibus, mutisque parentibus orti*
In sylvis homines degant, agrisque remotis,
Sintque ipsi pariter manibus, linguaque carentes,
Ut pecudes aliæ; humanum quid quæso valebit
Ingenium? Quænam ratio apparebit in illis, etc.

(3) *O bona libertas, precio preciosior omni!* etc.

(4) *Degeneres animi, procerum quid quæritis aulas,*
Dedecus ut vobis, illis tribuatis honorem? etc.

la futilité des poètes de son temps, qui étaient plutôt savans que sages (1), il s'éloigne de la société des hommes, et se trouve au milieu d'une vaste campagne, jonchée de cadavres et habitée par des gens qui, vêtus de deuil, ne font que répandre des larmes. C'est là le royaume de la Mort; il l'entend elle-même, dans un long discours, vanter son pouvoir et ses succès. Le poète demeure saisi d'effroi; et sa Muse, qui ne l'abandonne jamais, lui prouve que si tout disparaît en un moment sur la terre, la vertu ne succombe jamais, et que c'est d'elle seule que dérive la vraie noblesse : tout le reste n'est qu'erreur et que préjugé. Enfin elle conclut que la mort n'est pas à craindre pour l'homme sage; qu'au contraire elle est un bien, puisqu'elle nous enlève à un monde si misérable et si corrompu.

Le poète cherche, au septième livre, à s'élever à la contemplation des êtres supérieurs; cette fois, c'est lui qui, à son tour, conseille sa Muse de ne perdre jamais de vue la terre, notre premier point d'appui. Il semble lui dire qu'il faut revenir toujours là quoique nous nous plaisions souvent à nous en éloigner (2). Regardant le monde comme l'ouvrage le plus parfait de son auteur, il ne peut

(1) *Et cum multa sciant, sapiunt tamen aut modice,*
[*aut nil*, etc.

(2) *Hac spaciare igitur : tamen inde relapsa vicissim*
A centro ad centrum vario discurre volatu, etc.

s'imaginer que la terre, qui en est un petit fragment et presque un point, soit seule, dans tout l'univers, peuplée d'êtres vivans. Il le remplit, au contraire, d'une infinité d'espèces, progressivement supérieures à celle des hommes qui habitent la terre (1). Il tente quelquefois d'aller encore plus loin; mais bientôt, mieux avisé, il rentre en lui-même, et tâche d'apprécier son âme, ses organes, ses passions et son but.

Dans le huitième livre, l'auteur s'étudie à concilier les maux qui inondent la terre avec la Providence. Il avoue qu'il ne s'en laisse pas imposer par l'autorité de Platon ou d'Aristote : il rejette souvent leurs opinions; mais malheureusement il leur en substitue quelquefois d'autres également erronées. Telle est sans doute celle qui impute à la fortune la cause unique de tous nos maux. C'est elle, dit le poète, qui séduit les uns et poursuit les autres; et dans le tableau qu'il fait des malheurs qui sont la punition des méchans et l'épreuve des justes, il n'oublie pas les calamités qui de son temps accablaient l'Italie (2).

(1) *Quis credit cœlum tam immensum, tamque decorum,*
Desertum omnino, ac solum, vacuumque colonis,
Cum teneat vilis tam multa animalia tellus? etc.

(2) *Tempora multum*
Deploranda, quibus procerum discordia totam
Nititur Italiam bello vastare superbo, etc.

Le poète, au neuvième livre, s'élève jusqu'à la lune; et guidé par Timalphes qui vient encore à son aide, il parcourt cet autre monde; apprend à en connaître les habitans, leur histoire, leurs occupations; il y voit aussi les trois juges qui prononcent sur le sort des âmes qui toutes se présentent à leur tribunal, après leur séparation d'avec le corps. Timalphes se donne la peine de montrer à son disciple pourquoi la plupart des hommes préfèrent la voie de leur perdition à celle de leur salut. Il en distingue toutes les causes physiques, morales et théologiques. Quoique cette leçon soit comme les autres un peu trop longue, elle est pleine de poésie, ainsi que tout le neuvième livre. Vers la fin, le poète change de ton et cherche à délasser son lecteur par un épisode tout-à-fait satirique, qui forme aussi une partie du livre suivant.

Mercure prévient Timalphes que Jupiter l'attend au moment même pour délibérer, avec Momus et les autres dieux, sur un objet très grave. Il s'agit de priver quelques moines scandaleux d'une partie de leur fortune; ce qui fait dire à Mercure lui-même: « Se peut-il qu'on tolère encore cette race parasite « et inutile » (1)? Cependant ce porteur des dépêches divines, après avoir ramené le poète sur la terre, n'oublie pas, en revenant des enfers, de le

---

(1) *Proh pudor! hos tolerare potest Ecclesia porcos*
Dumtaxat ventri, veneri, somnoque vacantes?

visiter, pour s'entretenir quelques instans avec lui. Le poète demande à Mercure pourquoi il est si tôt de retour, et ce qu'on fait dans l'enfer. L'autre répond, qu'il y a beaucoup d'agitation, parce que l'espace ne suffit point pour y placer le grand nombre de turcs, de juifs et de chrétiens qui y surviennent à tout moment, ce qui donne lieu à des plaintes et à des rixes continuelles (1). Pluton ne trouve pas juste que le ciel, si vaste, soit destiné à peu de personnes, tandis que tout le reste est renvoyé aux enfers. Qu'on épargne au moins, dit-il, les prêtres, les moines, les papes. Enfin, il croit nécessaire, ou que Jupiter retire de l'enfer un certain nombre d'âmes, ou qu'il leur assigne un lieu suffisant pour les contenir (2). La

(1) *Tanta est Turcarum, Christicolumque,*
Ac judæorum turba illic, ut locus illam
Non capiat; vacui nihil est, sunt omnia plena, etc.
Usque adeo ut sese impellant, trudantque vicissim,
Calcibus, et pugnis, et morsibus aspra gerentes
Prælia: etc.

(2) *Nonne tibi indignum, injustum, infandumque videtur*
Vos adeo latum cœlum, immensumque tenere,
Cum sitis pauci; etc.
Et me tam angusto in regno, et parvo esse locatum,
Quo innumeri veniunt mortales, etc.
Sed consulat idem
Regno etiam nostro, et nostras non despiciat res:
Aut trahat hinc aliquot manes, aut tartara laxet.

fin de ce livre est plus mordante encore : le poète cherchant partout un homme vraiment sage, semble l'avoir trouvé dans un ermite qui habite le mont Soractes. De là il part pour Rome, accompagné de trois génies qui, chemin faisant, en rencontrent un quatrième ; c'est Rémissès, qui revient de cette ville. Ses compagnons lui demandent de quoi l'on s'y occupe en ce moment ; l'autre ne se fait aucun scrupule de leur apprendre que Clément VII se prépare à répondre par les armes aux argumens de Luther, et qu'il aime mieux soutenir ses droits que l'Évangile (1). Cette nouvelle met le comble à la désolation du poète qui ne sait plus où chercher quelques traces de sagesse.

Dans les deux derniers livres, il revient sur le système du monde, sur son origine, et sur les plus grands phénomènes de la nature ; il termine par s'occuper encore de son auteur, de ses attributs, de sa volonté, de sa cour, du paradis, de l'enfer.

Quel que soit l'intérêt de certains détails de ce poëme, on ne peut se dissimuler que son plan n'est ni suivi, ni assez régulier, et que la manière même de penser ou d'imaginer de l'auteur n'est pas toujours uniforme. Souvent ce n'est que la

(1) *Sed nunc summus parat arma sacerdos*
Clemens, Martinum cupiens abolere Lutherum.
Atque ideo hispanas retinet, nutritque cohortes :
Non disceptando, aut subtilibus argumentis
Vincere, sed ferro mavult sua jura tueri, etc.

verve ou le caprice du moment qui l'emporte et qui lui fait presque oublier tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il s'est réservé de dire dans la suite. Mais, malgré ce peu d'accord, on lui trouve tout ce qu'un savant de son temps pouvait connaître de ce qu'on appelait philosophie rationnelle et morale. Quant aux traits satiriques dont l'auteur a rempli tout son poëme, s'ils ont fait dire à l'abréviateur du *Tiraboschi* qu'ils étaient suffisans pour faire brûler trente *Palingenius* (1), nous nous félicitons de ce qu'on tolère maintenant tels écrivains qu'on aurait brûlés en d'autres temps.

Basilio Zanchi, écrivain plus élégant que *Palingenio*, suivit la même carrière et subit la même infortune. Né à Bergame, en 1501, il fut instruit dans les belles-lettres par *Giovita Rapicio*, et fit tant de progrès qu'à l'âge de dix-sept ans, il composa un Recueil d'épithètes poétiques, publié en 1542. Il n'avait que vingt ans lorsqu'il mérita les éloges de l'*Arsilli*, qui le rangea parmi les poëtes les plus distingués de Rome. Comme un des fameux académiciens de cette ville, il portait le nom de *L. Petrejus Zancheus*; mais, en 1524, il se fit chanoine régulier, et prit celui de *Basilio*. Le nouveau genre d'occupations et d'études auquel il dut se consacrer, ne lui fit jamais abandonner la

(1) Landi, *Histoire de la littérature d'Italie*, etc. t. IV, p. 510, R. 142.

poésie qui le rendit cher à tous les savans de son temps. On a de lui huit livres de vers latins (1) qui se font remarquer par leur élégance et leur harmonie. Mais le poëme qui lui donne le droit de figurer ici, est celui qu'il publia sous le titre *De horto Sophiæ*. Les dogmes et les faits les plus éclatans de la religion chrétienne font le sujet de ce poëme. Sa doctrine théologique paraît pure comme son style. Cependant il mourut en prison, probablement en 1558, comme l'a conjecturé l'abbé *Tiraboschi* (2). *Paolo Manuzio* frémissait d'indignation en faisant part de sa mort à *Lorenzo Gambara*. Qui pourrait souffrir, dit-il, de voir un homme si digne d'être honoré pour son innocence et pour ses vertus, tourmenté avec autant d'ignominie, et mort si misérablement (3)? L'abbé *Serassi*, dans la *Vie* qu'il a publiée de *Zanchi*, plutôt en théologien qu'en historien, ne prend aucune peine pour chercher ou pour indiquer la cause de son malheur. *Tiraboschi* pense que le *Zanchi* fut puni pour ne pas avoir obéi aux ordres de Paul IV qui, en 1558, condamna à la

(1) *Zanchii poemata*, Bergame, 1747.

(2) *Storia della Letteratura*, etc. t. VII, p. 1373.

(3) *Quem enim donare summis præmiis ob excellentem virtutem, decorare honoribus ob singularem integritatem, atque innocentiam æquum fuit, eum tam ignominiose vexatum, tam acerbe, tam crudeliter extinctum, quis non ferat iniquissime?* lib. IV, epist. 28.

prison et même aux galères, tout religieux qui vivait hors de son couvent. Si cela n'est pas suffisant pour faire traiter un homme d'un tel mérite avec tant de barbarie, il faudrait dire qu'étant cousin de l'apostat *Girolamo Zanchi* (1), et membre d'un ordre à qui les nouvelles doctrines n'étaient pas étrangères, il fut condamné pour la même cause que *Palingenio*, quoique ses écrits ne contiennent rien qu'on lui puisse reprocher.

On doit encore quelque mention à *Lodovico Parisetti* de Reggio, qui, mort en 1570, nous a laissé, parmi ses ouvrages, deux poëmes latins, l'un sur la *Création du monde* (2), et l'autre sur l'*Immortalité de l'âme* (3). Ce dernier sujet fut traité en même temps par le *Paleario*, qui éclipsa entièrement le poëme de son contemporain.

Antonio dalla Paglia, connu plus communément sous le nom latinisé d'*Aonio Paleario*, était né à Veroli, dans la campagne de Rome, vers le commencement du siècle. Il passa sa jeunesse à voyager dans l'Italie, et profita partout des leçons des savans les plus célèbres. Il commença par professer le grec et le latin à Sienne; mais la défense qu'il y prit de je ne sais quel homme

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 38.

(2) Sous le titre, *Theopæjæ libri sex*, Venise, 1550, in-8°, par les fils d'*Aldo*.

(3) *De Immortalitate animæ*, Reggio, 1541, in-4°.

accusé de contrebande, donna lieu aux premières vexations qu'il éprouva. Malheureusement il voulut se mêler aux disputes qui agitaient de son temps les théologiens et les protestans, et publia quelques écrits de ce genre (1). Accusé dès 1542, il chercha à se défendre; mais *Tiraboschi* croit apercevoir dans sa défense même sa manière erronée de penser (2). Absous de cette première accusation, il professa à Lucques et à Milan, où il fut comblé d'honneurs et de bienfaits. Divers ouvrages qu'il publia sur la langue latine ajoutèrent à la considération que lui donnaient ses leçons (3). Mais celui qui lui fit le plus d'honneur, fut son poëme sur l'*Immortalité des âmes*, dont on a fait plusieurs éditions, et beaucoup d'éloges (4).

Sadoleto fut celui de ses contemporains qui l'ad-

---

(1) *Del Beneficio di Cristo*, imprimé en 1544; et *Actio in pontifices romanos, et eorum asseclas*, etc. dont le second livre fut publié après sa mort.

(2) *Loc. cit.* t. VII, p. 1444.

(3) On a de lui un ouvrage où il réfute quelques méthodes d'enseigner le latin. Voyez ses *Concetti della lingua latina per imparare insieme la grammatica, e la lingua di Cicerone*, publiés à Venise, en 1562; et son *Supplimento de' Concetti della lingua latina, e un Dialogo delle false esercitazioni delle scuole*, Venise, 1567.

(4) *Aonii Palearii, verulani, de Animorum immortalitate*, lib. III, an. 1536. Parmi ses éditions, on distingue celles d'Amsterdam, 1568, et de Jena, 1728.

mira le plus ; et certes, il pouvait mieux que tout autre prononcer sur son mérite. Il appréciait son ouvrage par la beauté du style, par la justesse des pensées et par le zèle pour la religion. Lors même que d'autres auraient écrit avec la même élégance, il lui semblait que le *Paleario* les surpassait tous du côté de l'érudition (1). Il recommanda son poëme à *Sebastien Gryphe*, comme digne d'être joint à ceux du *Sannazaro* et du *Vida*, et remarquable surtout par la solidité des idées et par la clarté de l'exposition (2). Quant au style, l'auteur a pris Lucrèce pour modèle ; mais il cherche en même temps à le tempérer sur celui de Virgile. Il est si partisan de ce dernier, qu'il imite même ses imperfections. Virgile a laissé, dans son *Énéide*, quelques vers non achevés. *Paleario* croyant, comme tant d'autres, que c'était un effet de l'art, en fit de même dans son poëme. Que n'imitait-il les *Géorgiques*, auxquelles l'auteur a pu mettre la dernière main, et qui sont un ouvrage parfait?

Le poëme de *Paleario* est divisé en trois livres. Dans le premier, il démontre l'existence de Dieu, sa providence, et l'origine des âmes. Il sent la nécessité de l'existence d'un Dieu pour s'assurer,

---

(1) *Sane paucos, et nostrâ, et superiore memoriâ æque eleganter scripsisse, atque tu; eruditius certe neminem.* Epist. t. II, p. 369.

(2) Voyez sa *Lettre* en tête de la première édition.

par ce moyen, de l'immortalité ou du sort des âmes. Dans le second livre, il expose ce que les péripatéticiens et les stoïciens avaient dit pour démontrer cette vérité. Le troisième livre nous peint l'état de l'autre vie, le jugement dernier, le paradis et l'enfer. A dire vrai, quelles que soient l'importance de la matière et l'élégance du style, le poëme dans son ensemble ne nous paraît pas aussi poétique qu'il pourrait l'être. C'est la phrase qui est vraiment poétique; à cela près, on ne trouve point d'invention dans son plan, point d'épisodes, point de repos. L'auteur ne semble occupé que de la discussion sérieuse de son sujet. Le seul épisode qu'on y rencontre est celui où le poète résume, au second livre, les prophéties de David sur la naissance, la passion, la mort et le triomphe du Christ. On pourrait regarder comme une partie descriptive du poëme, le tableau de l'enfer au troisième livre; et, quelle qu'en soit la raison, le *Paleario* n'a pas tiré de ce sujet tous les avantages dont avaient su profiter ceux qui l'avaient traité avant lui. Il a voulu paraître plus philosophe que poète, et en général, il semble n'avoir atteint le but ni de l'un ni de l'autre.

Nous ne craignons pas d'avancer que l'auteur a peut-être sacrifié l'intérêt de la poésie à celui de la théologie. Mais ce mérite ne lui servit point auprès de la sainte inquisition romaine. Ami de

Pietro-Paolo Vergerio, et d'autres qui pensaient de même, signalé toujours comme suspect dans ses opinions, et qui pis est, dénoncé pour avoir comparé, si l'on en croit le président de Thou, le saint-office à un poignard suspendu sur le sein des hommes de lettres (1), il fut cité de nouveau à Rome, où, jeté d'abord dans une prison par ordre de Pie V, il fut ensuite pendu et brûlé à l'âge de presque soixante-dix ans. On a publié les lettres que ce malheureux écrivit, avant de mourir, à sa femme et à ses deux enfans, *Lampridio* et *Fedro*. Après lui avoir ôté la vie, on aurait aussi voulu lui ravir l'honneur que lui assurait son poëme. *Roberto Titi* avait débité que le *Paleario* n'en était pas le véritable auteur; et cette espèce de calomnie a été renouvelée par le zèle de monseigneur *Fontanini*, dont la coutume était d'adopter toutes les opinions défavorables aux ennemis de la cour de Rome; mais tout cela n'a servi qu'à faire mépriser davantage ses persécuteurs.

Un de ceux qui cultivèrent le plus les Muses latines et grecques, fut *Adamo Fumani*, de Vérone. Il fit ses premières études sous *Romolo Amaseo*, et devint bientôt cher aux plus grands littérateurs de son temps, tels que *Francesco*

---

(1) *Inquisitionem sicam esse districtam in jugula litteratorum.*

della Torre, *Fracastoro*, *M. A. Flaminio*, etc. Il avait embrassé l'état ecclésiastique, et suivit le cardinal Polus dans sa nonciature en Belgique, et le cardinal Navagero, dont il fut secrétaire, au concile de Trente. Il mourut en 1583. On a de lui une traduction des Œuvres morales et ascétiques de saint Basile, dédiée à la célèbre *Vittoria Colonna* (1). Il avait aussi traduit d'autres ouvrages grecs qu'on n'a pas publiés. Il prononça l'oraison funèbre de *Giammatteo Giberti*, évêque de Vérone, son ami; et, ce qui arrive rarement, il fit fondre en larmes tous ses auditeurs (2). Mais ce qui nous le fait rappeler ici, ce sont ses poésies. Il en composa de latines et de grecques : son poëme *sur la Logique* (3) est sans contredit l'ouvrage qui lui a acquis le plus de réputation, et par sa difficulté, et par son étendue.

Le manuscrit autographe de cette singulière production, après la mort de l'auteur, s'était égaré. Un certain *Policarpo Palermo* l'acheta d'un libraire, en 1614; il passa dans les mains du marquis *Maffei*, qui le communiqua à *Giuseppe Comino*; et celui-ci le fit imprimer en 1739, dans

(1) *D. Basilii Magni archiepiscopi cæsariensis moralia, ascetica magna, ascetica parva, Adamo Fumano interprete*, Lyon, 1540, in-fol. par Seb. Gryph.

(2) *Corte, Istoria di Verona*, part. II, lib. XX, p. 723.

(3) *Logices libri quinque carmine conscripti*, etc. Padoue, 1739.

la seconde édition qu'il publia des poésies de *Fracastoro* (1). Ainsi le poëme de *Fumani* ne parut que cent cinquante ans après sa mort. Tous les savans de ce temps l'accueillirent avec une espèce d'étonnement. Ils ne pouvaient comprendre comment l'auteur avait pu achever un poëme de 5170 vers, et avec autant d'élégance que de clarté, sur une matière si difficile et la plus étrangère au parnasse. *Fumani* lui-même avait bien senti la singularité et la difficulté de son entreprise. Il invoquait à son aide la lumière éternelle ; il espérait même recueillir quelque honneur, d'avoir osé le premier défricher un terrain si aride, qu'aucun laboureur n'avait encore tenté d'y mettre la charrue (2).

Son poëme est divisé en cinq livres : dans le premier, l'auteur traite des idées, et des mots qui en sont les signes. Il en retrace les caractères ; il distingue les genres, les espèces, les individus ; il aborde tous les abîmes de la dialectique, et souvent il porte quelque lumière parmi les ténèbres. Lors même qu'il n'est pas logicien très exact, il

---

(1) *Hieronymi Fracastorii veronensis, Adami Fumani veronensis, et Nicolai Archii comitis carmina*, Padoue, t. II, in-4°.

(2) *Atque meum insigni caput exornare coronâ,*
Ausus tellurem fuerim quod scindere aratro
Primus ego hirsutis squallentem sentibus; ante
Fontibus assueti liquidis, ac mollibus herbis,
Nulli ubi cujusquam nitidi ingemuere juvenci, etc.

ne cesse pas d'être un poète ingénieux. Par exemple, il veut déterminer l'idée de *Substance*, et il décrit l'histoire des termes qu'on a employés pour l'indiquer, avec un art qui lui ôte presque tout ce qu'elle a de rebutant. D'abord un peu trop sauvage, dit-il, elle s'est familiarisée dans la suite, et est devenue encore plus docile. Les anciens, plus religieux, l'avaient appelée *Nature*; mais les siècles suivans, plus hardis ou plus licencieux, lui ont donné le nom d'*Essence*, d'*Etre*, etc. (1). On trouve souvent de ces tableaux que l'auteur tire du fond du sujet, et qui tiennent lieu d'ornemens épisodiques. Il a recours aussi aux exemples qu'il rapporte pour éclaircir sa doctrine, et ces exemples deviennent ordinairement sous sa plume autant de descriptions plus ou moins pittoresques. Nous ne pouvons pas le suivre dans l'application qu'il donne des mots homonymes, synonymes, paronymes, polyonymes, et d'autres objets semblables. Nous nous contentons d'observer qu'il avait déjà connu ce que Locke a tant répété, que les termes mal

(1) *Horridior primo, mox usu facta frequenti est*
Mollior, ut non jam teneras ita raderet aures.
NATURAM *hanc prisci multi dixere Latini,*
Religio queis major erat nova fingere verba :
Post vero est quæ deinde secuta licentior ætas,
Audentes quosdam artifices imitata Pelasgos,
Ausa aliud verbum e Græco est formare latinum, et
Præ voce hac NATURA *novans* ESSENTIA *dixit*, etc.

définis prolongent et multiplient nos disputes ; il ne cesse d'en recommander la définition la plus précise, avant d'entrer en discussion (1).

Après avoir exposé la différence des mots et des idées, il tâche, dans le second livre, d'en montrer les diverses combinaisons. Il traite des propositions, des argumens, et surtout du syllogisme, qui dans ce temps-là tenait encore lieu de raison. Il parvient même à ménager ces termes barbares, pour les faire passer de l'école au parnasse. Il s'aperçoit que sa Muse en rougit, et il fait tous ses efforts pour l'accoutumer à ce jargon dégoûtant, en l'appuyant de l'autorité des anciens, et surtout d'Aristote, qu'il regarde comme celui qui a surpassé tous les autres (2). L'enthymème, l'induction, le sorite et le dilemme figurent aussi dans le troisième livre. Le quatrième expose l'art d'inventer, que les anciens appelaient *topique*, ou la méthode d'envisager les objets pour en tirer des idées justes suivant nos besoins; et c'est là que l'auteur démasque les diverses formes fallacieuses que

---

(1) *Nempe ob eam caussam, quod de illâ ni prius inter*
Conveniat disceptantes, sint cæca necesse est
Omniaquæ in partem ab quovis dicantur utramvis;
Atque vaga in tenebris oratio tota deerret, etc.

(2) *Hic tu, o quid suffusa novo, mea Musa, rubore es*
Nunc primum insolitis his vocibus usurpandis?
Aude age sis, et ineptum istum depone pudorem :
Non deest exemplum, quo te tuearis, honestum, etc.

prend le sophisme pour tromper la raison. Tel est le plan qu'a suivi le poète. Souvent on rencontre des détails plus ou moins agréables; partout la même clarté et la même correction de style. Mais plus l'auteur nous oblige de l'admirer dans un travail si difficile et si fatigant, plus il nous fait sentir le dommage de n'avoir pas consacré ses talens à un sujet d'une importance plus réelle et plus générale.

Ce que *Fumani* avait fait de la logique d'Aristote, *Bernardino Baldini* le fit aussi de quelques autres théories ou traités de ce philosophe. Il était né à Suna ou à Intra, près du Lac Majeur. Il fut littérateur, philosophe, mathématicien, et professa la médecine à Pavie. Ses contemporains le regardaient comme l'encyclopédiste de leur siècle. Il mourut en 1600, âgé de quatre-vingt-cinq ans, après avoir laissé un grand nombre d'ouvrages en prose et en vers, dont *Mazzuchelli* a donné le catalogue (1). Parmi ses divers poëmes latins, on distingue l'*Économie* d'Aristote (2), et sa *Physique* divisée en huit livres (3). Malgré sa facilité et son abondance, il est bien loin d'égaler *Fumani*

(1) *Letterati d'Italia*, t. III, p. 134.

(2) *Œconomica Aristotelis, versibus exposita;* Milan, 1578, in-4°.

(3) *Octo libri physicorum Aristotelis, versibus expressi*, etc. Milan, 1600, in-4°.

dans son élégance, et *Capece*, dont nous allons parler, dans l'invention.

Bernardino Capece, né à Naples d'une famille noble, y professa la jurisprudence comme *Antonio*, son père. Parmi quelques ouvrages qu'il a laissés dans ce genre, on remarque surtout son Traité *sur les magistrats du royaume de Naples*, comparés à ceux des anciens Romains (1); mais nous devons le considérer ici comme littérateur et poète. Il ne se borna pas à cultiver les sciences et les lettres, il voulut aussi les répandre dans son pays. Plusieurs savans se réunissaient chez lui pour ce grand objet. On doit à cette espèce d'académie la publication qu'on fit à Naples, en 1535, des *Commentaires sur Virgile*, attribués à Donat (2). *Capece* fut cher à *Ferrante Sanseverino*, prince de Salerne, qui avait le même zèle que lui pour les lettres et pour ceux qui les cultivaient. On avait dit qu'il était mort en 1545 ou en 1550 (3). *Tiraboschi* a prouvé qu'il vivait encore en 1561, époque où il adressa

(1) *Magistratuum regni Neapolis, qualiter cum antiquis Romanorum conveniant, compendiolum, nunc demum recognitum, et instauratum*; Salerne, 1544; Naples, 1594.

(2) Ce manuscrit appartenait à la bibliothéque du *Pontano*. Sa première édition est très rare.

(3) Voyez *Origlia, Storia dello studio di Napoli*, t. II, p. 32; et le *P. A. Ricci, Note al poema, De principiis rerum*, p. 194, édition de Venise, 1754.

une de ses élégies au cardinal *Seripando* (1). Nous avons fait mention de son poëme *sur saint Jean-Baptiste*. Mais celui qui fit le plus de bruit dans ce temps-là, a pour titre *De principiis rerum*, divisé en deux livres, et publié à Venise en 1546 (2). L'auteur l'avait dédié à Paul III, comme si c'eût été un traité de théologie plutôt que de physique. Mais que pouvait être un poëme sur la physique, consacré à un pape, et à une époque où *Giambattista Porta* ne florissait pas encore? L'abbé *Ricci*, dans la traduction italienne qu'il en a publiée, s'est néanmoins efforcé d'y chercher quelques indications de certaines doctrines ou hypothèses qu'on a inventées ou accréditées dans la suite. Mais *Capece*, comme tous les prétendus physiciens de son temps, ne s'occupait que de répéter ce qu'avaient débité ses devanciers. Il regarde l'air comme le principe de toutes choses. Il réfute, où bon lui semble, quelques opinions de Lucrèce, et quelquefois avec plus de force que Salignac. *Corniani* croit que c'est par cette raison qu'on ne l'estime pas de nos jours autant que Lucrèce (3). Cependant *Gravina*, mort depuis très long-temps, était loin d'approuver la doctrine de Lucrèce; et toute-

---

(1) *Storia della Letteratura*, etc. t. VII, p. 1448.

(2) Cette édition rare est d'*Aldo Manuzio*.

(3) *Secoli della Letteratura italiana*, vol. V, p. 192, édition de Brescia, 1806.

fois il trouvait *Capece* bien au-dessous du poète latin qu'il s'efforçait d'imiter et de combattre, et même d'*Aonio Paleario* (1), dont nous avons parlé. D'après l'autorité de *Gravina*, juge plus compétent dans ce genre que *Corniani*, nous n'avançons pas que la versification de *Capece* soit meilleure que celle de Lucrèce; nous disons seulement que le poète italien versifiait mieux qu'il ne raisonnait. Les louanges qu'il recueillit, de son temps, du *Bembo*, de *Paolò Manuzio*, de *Fascitelli*, etc., doivent donc ne s'appliquer qu'à sa latinité ou à l'imitation plus ou moins heureuse de son modèle.

Celui qu'il faut placer au-dessus de tous les autres que nous venons d'apprécier, et comme poète et comme physicien, est *Girolamo Fracastoro*. Nous l'avons déjà rencontré parmi les médecins et les astronomes (2); mais c'est ici qu'il doit particulièrement nous arrêter. Il naquit à Vérone, en 1483. Il avait, en naissant, les lèvres tellement adhérentes l'une à l'autre, qu'il fallut les séparer avec un rasoir. Quelque temps après, sa mère le tenant dans ses bras, fut frappée par la foudre qui toutefois respecta son enfant. En d'autres temps, qui sait quels augures on aurait tirés de ces accidens? Ce qui est encore plus re-

(1) *Ragion poetica*, libr. I, n° XXXV.

(2) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 129 et 163.

marquable, c'est qu'il annonça de très bonne heure, par ses premières études, qu'il allait devenir un des premiers savans de son siècle. Il se lia bientôt avec tout ce qu'il y avait de meilleur parmi les étudians de Padoue, tels que *Gaspare Contarini*, *Andrea Navagero*, *G. B. Rannusio*, les deux *Gaurico*, les *Torriani*, qui tous ainsi que lui figurèrent dans la république des lettres. *Pier Pomponazzi* fut son maître en philosophie; mais bientôt l'élève se montra son adversaire dans quelques-unes de ses opinions favorites. *Fracastoro* n'avait que dix-neuf ans lorsqu'on lui confia la chaire de logique dans l'université de Padoue. Mais, s'apercevant qu'il valait mieux encore s'instruire lui-même que d'enseigner les autres, il se livra tout entier aux études et à la méditation.

Il parcourut toutes les parties de la littérature et de la philosophie de son temps, il en éclaircit et même en perfectionna quelques-unes. La géographie, l'astronomie, la cosmographie, l'histoire naturelle lui sont redevables de beaucoup de progrès (1). La médecine lui doit aussi l'invention du *Diascordion* (2). Il voulut chercher les causes de l'accroissement du Nil, il s'occupa des lagunes de Venise, fit un traité sur les contagions, expliqua les phénomènes de la sympathie et de l'antipathie

(1) Voyez surtout ses *Lettere al Ramusio.*

(2) *De Contagio*, lib. III, c. 7.

par l'émanation des effluves, il sentit le premier la nécessité de renverser le système, généralement consacré, de Ptolomée, et de proposer l'obliquité de l'écliptique. Bailly n'a pas hésité à le regarder comme le précurseur de Copernic (1). Il prévint même, par une espèce de télescope qu'il employa de son temps (2), les essais de *Porta* et le perfectionnement que Galilée donna à cette invention. Il employa le même esprit de recherche et de méthode dans les matières de littérature. Nous en avons une preuve très lumineuse, dans son *Dialogue* intitulé *Le Navagero*, par lequel il devança les ouvrages critiques de *Castelvetro*, de *Patrizi*, de *Mazzoni* et de plusieurs autres qui ne l'ont pas surpassé. Il avait reconnu que la poésie pouvant s'occuper de tout ce dont s'occupent l'histoire, la philosophie et l'éloquence, elle n'en diffère que par la forme qu'elle donne aux mêmes sujets. D'après Aristote, il établit l'essence de la poésie dans la perfection des idées universelles et possibles; c'est là que le poète puise, dit-il, le type de ses personnages, de leurs caractères, de leurs mœurs, de leurs actions.

Fracastoro, en quittant Padoue, s'était rendu à Pordenone, dans le Frioul, chez l'*Alviano*, général de l'armée vénitienne, qui, au milieu des

(1) *Histoire de l'Astronomie*, t. I, lib. VIII, §. 27.
(2) Voyez *De Homocentricis*, c. XXIII.

camps, ne cessait pas de cultiver les Muses (1). Ce fameux capitaine y avait fondé une académie où il avait appelé divers savans avec qui il se plaisait à s'entretenir. C'est là que *Fracastoro*, d'après l'exemple de *Cotta* et de *Navagero*, prit encore plus le goût de la poésie. Il s'attacha tellement à l'*Alviano* qu'il le suivit à la journée de Ghieradadda, où ce général fut fait prisonnier. Dès lors *Fracastoro* se retira à Vérone où il passa presque toute sa vie dans une maison de campagne qu'il possédait sur la colline délicieuse d'Incaffi. C'est là qu'il se consacra entièrement à ses études et à ses travaux littéraires. Il ne vivait que pour les sciences et pour les amis qui les cultivaient autant que lui. La lecture des anciens, et surtout de Plutarque et de Polybe, la poésie et la musique, étaient pour lui le seul moyen de se délasser de ses études sérieuses. Il n'abandonna sa tranquille retraite que pour aller à Trente en qualité de premier médecin du concile qui s'y tenait. Il aurait passé tout le reste de ses jours paisiblement dans sa campagne, s'il n'avait pas eu à pleurer sur sa patrie souvent dévastée par les horreurs de la guerre, et sur ses deux fils qu'il avait élevés lui-même, et que la mort lui enleva dans la fleur de l'âge. Enfin, regretté et honoré par tout ce qu'il y avait de plus distingué en Europe, il mourut d'apoplexie,

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 172.

en 1553, âgé de soixante-onze ans. Ses dépouilles mortelles furent transportées à l'église de Sainte-Euphémie. Tous les poètes de son temps mêlèrent leurs larmes et leurs vers sur son tombeau. *Giambattista Rannusio* lui consacra à Padoue un portrait en bronze. Sa patrie érigea aussi en son honneur une statue en marbre comme on l'avait jadis fait pour Catulle et pour Pline. *Fumani* écrivit sa vie; mais le monument le plus glorieux pour lui est son poëme intitulé *Syphilidis* (1), dont nous allons parler.

Cet ouvrage avait été entrepris par l'auteur dans la force de son âge, mais il ne parut qu'en 1530. Les nombreuses éditions qui suivirent la première, et les traductions qu'on en fit successivement, prouvent quelle impression il fit sur l'Europe savante (2). On porta les éloges jusqu'à l'enthousiasme. On répandit que le *Sannazaro* lui-même, étonné à la lecture de ce poëme, avoua devant le cardinal Hippolyte de Médicis, et le *Montano*, rival de *Fracastoro* en médecine, que ce poète l'avait surpassé lui et le

---

(1) *Syphilidis, sive morbi gallici libri tres.*

(2) Les plus belles éditions sont celles qu'en a données le *Comino*, à Padoue, par les *Volpi*, en 1718, in-8°. et 1739, in-4°. L'Italie en possède quatre traductions, faites par *Pietro Belli*, *Vincenzo Benini*, *Sebastiano degli Antoni* et *Antonio Tirabosco*. Celle de *Benini* est la plus estimée.

Pontano, son maître. De Thou a rapporté ce fait (1), et peut-être n'est-ce qu'un conte, quoique le *Fumani*, *Lelio Volpi* et les autres biographes l'aient constamment répété. En effet, si la *Syphilis* ne parut qu'en 1530, à Vérone, et si le *Sannazaro* ne la vit que quelques années après sa publication, comme le dit le *Fumani* (2), comment put-il la lire puisqu'il était mort la même année dans une campagne où, depuis quelque temps, il vivait éloigné de la capitale à cause de la peste qui la désolait? D'ailleurs nous sommes convaincus que le *Sannazaro*, quoique juge très sévère, n'aurait pas manqué de louer *Fracastoro*, comme il avait loué plusieurs autres qui le méritaient, s'il avait lu son ouvrage, d'autant plus qu'il y aurait vu célébrer le *Pontano* son maître, et le *Bembo* son ami (3). Tous ceux qui eurent le bonheur de goûter ce poëme ne cessèrent pas de l'admirer et de le relire. Le *Scaligero* lui-même le regardait comme une production divine et lui consacra une de ses pièces de vers (4).

---

(1) *Historiarum lib. XII. Visa ejus* SYPHILIDE, *non solum Joannem Jovianum Pontanum, sed se quoque ipsum in opere accuratâ viginti annorum limâ perpolito victum exclamavit.*

(2) *Ut quum non multos post annos Neapolim ad Jacobum Sannazarium in lucem edita deferretur*, etc. *Hieronymi Fracastorii vita.*

(3) *Syphilid.* lib. I, etc.

(4) *Poetica*, lib. VI, *sive Hypercriticus*; et *Aræ Fracastoreæ.*

Gravina, après en avoir analysé le mérite, finit par le comparer aux *Géorgiques*, l'ouvrage le plus parfait de Virgile (1); et le marquis *Maffei* est allé jusqu'à dire que l'âme de Virgile était passée dans *Fracastoro*, ce qu'ont répété tous ceux qui sont à portée d'apprécier l'un et l'autre. Nous nous contentons de dire que *Fracastoro* est celui de tous les poètes latins modernes qui *s'est* approché le plus de Virgile, et qui nous fait apercevoir le moins l'intention de l'imiter.

Ce poëme est divisé en trois livres. Le poète commence par annoncer qu'il va chanter un sujet tout neuf. En effet, on n'en trouve quelque trace que dans l'épisode de Lucrèce sur la peste d'Athènes. Il adresse son travail au *Bembo*, son ami, il espère même qu'il en fera part à Léon X, dont il était secrétaire. Enfin il demande à sa Muse la véritable origine de cette peste qui attaque l'espèce humaine dans la source même de la vie. Selon lui, cette maladie ne s'est pas développée et communiquée à toute l'Europe par un contact successif, mais par une disposition générale qui l'a fait éclater presque partout à la fois. C'est dans l'atmosphère qu'il en trouve les germes, comme de tant d'autres infirmités qui ont détruit les générations et les siècles, et changé souvent l'aspect de la terre. En rappelant ces catastrophes antiques, il semble

(1) *Ragion poetica*, lib. I, nº XXXVI.

annoncer aussi celles qui devront survenir (1). Il combine toujours les idées les plus justes de la physique avec les images les plus charmantes de la poésie. Les dieux, ou les astres qui en portent le nom, suivant le poète, ne cessent point d'exercer leur influence sur la terre et sur ses habitans. Ils délibèrent de temps en temps sur leurs destinées; et c'est d'après leur détermination qu'éclatent ici-bas tous les maux ainsi que la nouvelle peste qui alors ravageait l'Italie. Ici le poète décrit les symptômes de ce dernier malheur avec un art qui concilie les beautés de la poésie et les intérêts de la vérité.

Fracastoro n'a pas employé servilement, comme tant d'autres, la mythologie des anciens; il l'a plutôt enrichie, en la faisant servir à ses inventions. Un jeune homme, le plus beau et le plus riche de l'Italie, chéri par toutes les nymphes de l'Oglio et du Pô, fut assailli, dans la fleur de son âge, par cette cruelle furie. Il en périt bientôt après avoir vu sa beauté se consumer lentement. Les nymphes, les déesses, les dieux, tous pleurèrent sa mort (2). Au tableau de ces malheurs,

(1) *Forsitan et tempus veniet, poscentibus olim*
Natura, fatisque Deûm, quum non modo tellus
Nunc culta, aut obducta mari, aut deserta jacebit,
Verum etiam sol ipse novum (quis credere possit?)
Curret iter, etc.
Forsitan et majora audens producere tellus, etc.

(2) *Illum omnes Ollique deæ, Eridanique puellæ*

le poète n'oublie pas de joindre celui des calamités de la guerre qui dévastait son pays. Nation infortunée, s'écrie-t-il, voilà ce que tes discordes ont fait de ta bravoure et de ta puissance antique (1)! Il pleure aussi la mort de *Marcantonio della Torre*, son grand ami. Ainsi il sert en même temps les intérêts de l'amitié, de la patrie et de l'humanité.

Le second livre est consacré à la recherche des remèdes nécessaires pour arrêter les progrès de la maladie. Il espère tout de l'activité de l'esprit humain; il en célèbre les découvertes, et s'étend sur les louanges de Léon X; mais, s'apercevant qu'il est sorti de son sujet, il y rentre aussitôt, et recommande le mercure comme principal remède. C'est là qu'il nous raconte l'histoire d'Ilcée, fameux chasseur et berger; accablé par cette triste maladie, il s'adresse à ses dieux, et surtout à Callirhoé; il leur promet des honneurs et des sacrifices s'il obtient sa guérison. Callirhoé lui apparaît en songe et le prévient que Diane et Apollon, irrités contre lui pour quelque faute involontaire, ne lui permettaient de trouver de remède que dans

---

Optarunt, nemorumque deæ, rurisque puellæ, etc.
Illum Alpes vicinæ, illum vaga flumina flerunt:
Illum omnes Ollique deæ, Eridanique puellæ
Fleverunt, nemorumque deæ, rurisque puellæ, etc.

(1) *Ausonia infelix, en quo discordia priscam*
Virtutem, et mundi imperium perduxit avitum, etc.

les entrailles les plus cachées de la terre. D'après ses conseils, il invoque Lipare, et cette déesse le conduit par des sentiers souterrains dans ces forges secrètes, où des nymphes inconnues s'amusent à travailler et à combiner des métaux. Ilcée se baigne par trois fois dans une rivière sacrée, et guérit incontinent. La découverte est publiée, et ses bienfaits consolent les humains.

Observons ici que la description pittoresque des régions souterraines, retracée par le *Tasse*, lorsque les deux guerriers qui cherchent Renaud pénètrent dans le séjour écarté du magicien d'Ascalone (1), n'est pas aussi appropriée aux circonstances que celle que nous présente le *Fracastoro*, et qui a été commandée par la nature même du sujet. Cependant, malgré l'à-propos et la beauté de cet épisode, le *Bembo*, quoiqu'il admirât le poëme, en parut scandalisé. Il regardait la mythologie comme la Bible, et toute innovation dans ce genre comme un sacrilége. Il suffit aujourd'hui de citer son opinion pour la rejeter, et pour voir jusqu'à quel point on portait souvent l'esprit d'une imitation superstitieuse.

Nous croyons plus juste l'observation que le *Bembo* fit sur le troisième livre qui lui paraissait une répétition du sujet achevé dans le second. En effet, il s'agit de la découverte du gaïac, que les

---

(1) *Gerusalemme liberata*, c. XIV, st. 36, etc.

dieux, ayant enfin compassion des hommes, accordent à leurs prières. Mais comment les dieux ignoraient-ils ce qui venait d'arriver à l'égard du mercure? Cela est peu d'accord, ce me semble, avec ce qui précède, et nous fait envisager ce troisième livre plutôt comme un nouveau poëme indépendant, que comme une continuation et un complément des deux livres précédens. On pourrait seulement remarquer que Diane et Apollon, s'étant opposés à ce qu'on trouvât un remède sur la terre, les autres dieux, moins sévères ou plus compatissans, accordent aux hommes ce bienfait qu'on leur refusait. Au reste, l'invention et l'exposition de ce dernier livre ont tant d'originalité et d'intérêt qu'elles font attacher peu d'importance à toutes les observations qu'on a faites et qu'on pourra faire encore.

Le poète décrit la découverte de l'Amérique, et le peu qu'il en dit, dans une sorte de digression, vaut mieux encore que tout ce qu'en ont répété le *Gambara* et le *Stella* que nous avons cités plus haut (1); et c'est peut-être ce petit tableau que le *Tasso* lui-même regardait dans son grand poëme comme très digne de l'épopée et de l'histoire (2); mais l'objet qui nous intéresse davantage,

(1) Page 261.

(2) *Che quel poco darà lunga memoria*
Di poema degnissimo, e d' istoria.
GERUS. C. XV, st. 32.

est l'aventure de l'aimable Syphilus. Ce jeune américain, coupable d'avoir refusé son culte au Soleil et à ses dieux, est puni ainsi que ceux qui l'ont imité, par cette funeste maladie. Ces malheureux, las de souffrir, consultent, au moyen de la nymphe Amérique, les oracles des dieux, et ils en obtiennent cette plante salutaire, capable d'atténuer le poison d'une peste à laquelle la terre avait été condamnée. Les Américains voulant remercier et venger leurs dieux, se déterminent à immoler Syphilus au Soleil; mais Junon et Apollon viennent à son secours, et, à l'exemple de Diane en Aulide, remplacent la victime par un taureau. Dès lors on célébra, chaque année, cet événement suivant des rites analogues; et c'est dans l'Amérique que les Espagnols ont appris cette histoire et ce remède prodigieux, qu'ils ont communiqué à toute l'Europe. Le poète termine son ouvrage en adressant ses hommages à cette plante mystérieuse, dont il a chanté l'origine et les qualités (1). Enfin, c'est Syphilus qui a donné le titre à ce beau poëme, et son nom à cette étrange maladie dont il fut la cause (2).

---

(1) *Salve, magna Deûm manibus sata semine sacro,*
Pulchra comis, spectata novis virtutibus arbos :
Spes hominum, externi decus, et nova gloria mundi, [etc.

(2) *Et a primo traxit cognomina morbus,*
SYPHILIDEMQUE *ab eo labem dixere coloni.*

Parmi quelques pièces de vers de *Fracastoro*, il ne faut pas oublier un autre petit poëme, intitulé *Alcon*, sur l'art de soigner les chiens de chasse (1). *Giampaolo Ubaldini* l'avait attribué à un certain *Crucejo* (2); mais on l'a restitué à son auteur, surtout d'après l'autorité de *Panvinio* (3). Il n'est pas à comparer à la *Syphilis*, mais il porte sans doute le cachet de l'auteur. La chasse avait été déjà le sujet d'un poëme plus étendu, fait par le cardinal *Adriano* (4), dont nous avons remarqué la fortune, les talens et les malheurs (5). *Natale Conti* publia aussi, en 1551, quatre livres en vers sur la chasse (6); mais celui qui suivit dans la même carrière, et surpassa tous les autres, fut *Pietro-Angelio da Barga* à qui nous devons une mention particulière.

Ce poète, appelé communément *Bargeus*, du nom de sa patrie en Toscane, naquit en 1517. On a dit qu'à dix ans il était très fort dans le latin

---

(1) *Alcon, sive de curâ canum venaticorum.*

(2) *Carmina poetarum nobilium*, etc. Milan, 1563, in-8°.

(3) Voyez la seconde édition du *Comino*, t. I, p. 175.

(4) *De Venatione; et Julii II iter*, Venise, 1534, et Lyon, 1548, in-8°.

(5) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 220.

(6) *De Venatione, carminum libri IV, Hieronymi Ruscelii scholiis illustrati cum argumentis Joan. Ant. Zanetti*, Venise, in-8°.

et dans le grec ; sa fortune l'obligea d'embrasser la profession des armes qui ne servit qu'à lui faire reprendre avec plus d'ardeur la vocation des études. Il se consacra entièrement aux belles-lettres sous la direction de *Romolo Amaseo* qui professait à Bologne. Mais quelques vers satiriques qu'il lança contre un mari peu jaloux de sa femme, l'obligèrent de quitter cette ville, et il se rendit à Venise. Là, il fut chargé de soigner les manuscrits grecs qu'on faisait copier pour François Ier ; il lui rendit le même service à Constantinople. Il fit encore plus, il suivit la flotte de Barberousse et l'armée française, au siége de Nice. Malgré les faveurs qu'il avait reçues ou qu'il espérait de la France, il aimait tellement son pays qu'il tua un français qui s'était permis de mépriser les Italiens. Contraint de se sauver, au milieu de plusieurs dangers, il alla se réfugier d'abord à Gênes, ensuite à Milan, chez le marquis *del Vasto* qui lui assigna une pension de soixante florins par mois. La mort de son protecteur l'obligea d'enseigner le grec à Reggio, et ensuite les belles-lettres et la Politique d'Aristote à Pise. Quoique professeur, il n'oublia pas, au besoin, qu'il avait été militaire. En 1554, *Pietro Strozzi*, à la tête de son armée, se présenta devant Pise. La ville se trouvait sans défense ; le *Bargeo* appelle aux armes ses écoliers, se met à leur tête, et arrête les efforts de l'ennemi jusqu'à l'arrivée du secours qu'on attendait de Florence. Le

cardinal Ferdinand de Médicis en fit un ornement de sa cour, et lui paya environ trois cent vingt-quatre florins d'or la dédicace qu'il lui fit de ses vers. Enfin le *Bargeo* mourut à Pise, en 1596, et fut regretté par tous les savans de son temps.

On a de lui sa propre *Vie*, où il consigna tout ce qui lui était arrivé de plus étrange (1). La plupart de ses écrits sont latins; on y trouve des *Oraisons funèbres*, des *Épîtres*, des *Poésies italiennes*, et un Traité *sur l'ordre dans lequel il faut lire les historiens romains* (2). Un ouvrage encore plus curieux est son Épître *sur les destructeurs des plus beaux monumens de Rome* (3). L'auteur soutenait déjà ce que tant d'autres ne cessent de répéter que c'est à saint Grégoire et à d'autres papes, et non aux Goths ni aux Vandales, qu'on doit imputer la destruction des plus beaux monumens de l'ancienne Rome. Ses ouvrages les plus remarqua-

---

(1) Elle est insérée dans les *Fasti consolari dell' Accademia florentina*, p. 287, etc.

(2) *De ordine legendi scriptores historiæ romanæ*. On le trouve dans le recueil de Grotius, intitulé *De studiis instituendis*; Amsterdam, Blaeu, 1643 et 1645. *Francesco Serdonati* l'a traduit en italien. Voyez *Vite de' XII Cesari di Svetonio, tradotte da Paolo del Rosso*; Florence, 1611, in-8°.

(3) *De privatorum publicorumque urbis Romæ eversoribus epistola*, etc. Florence, 1589, in-4°. On l'a insérée dans le t. IV du *Thesaurus antiq. roman.*

bles sont ses *Poëmes latins*, dont il donna une édition complète à Rome, en 1585. Nous avons fait mention de sa *Syriade* (1). Il avait publié aussi le premier des quatre livres qu'il avait entrepris *sur la chasse à la glu* (2); mais le poëme qui lui a donné le plus de crédit est celui de la chasse (3); il y avait employé vingt années de travail. L'auteur en conçut l'idée, dit-on, en accompagnant un jour Henri II à une partie de chasse. Il avait recueilli en France, et même dans la Grèce et dans l'Asie-Mineure, toutes les connaissances nécessaires pour traiter ce sujet. Il avait pris les *Géorgiques* de Virgile pour son modèle; mais il n'a pas surpassé le *Fracastorò* dans sa spontanéité ni dans son invention.

Les poëtes dont nous venons de faire mention, s'étaient occupés des chiens, des oiseaux et d'autres bêtes, relatives à la chasse. Le *Vida* s'occupa d'une espèce plus utile; il consacra un de ses poëmes didactiques, divisé en deux livres, aux *Vers à soie* (4). Ce sujet n'avait pas encore été traité;

---

(1) Voyez ci-dessus, p. 262.

(2) *De Aucupio liber primus*, etc. Florence, 1566, in-4°. Cette partie de son poëme a été traduite en vers *sciólto* par *Gio. Pietro Bergantini*, et publiée à Venise, en 1735, in-4°, sous le titre de l'*Uccellatura a Vischio*.

(3) *Cynegeticon libri VI*, imprimé pour la première fois à Lyon, en 1561, in-4°.

(4) *Bombycum*.

et, quoiqu'il l'eût entrepris dans sa première jeunesse, il y porta beaucoup de richesse et d'originalité. On s'est plaint qu'il n'ait pas eu toutes les connaissances que le sujet aurait demandées; mais c'était le défaut plutôt du temps que du poète. Au reste, il le rachète par la vivacité de son style et par la nouveauté et la grâce des épisodes qui nous intéressent aux vicissitudes de son peuple industrieux et paisible. Il nous attache à ses destinées; souvent nous tremblons sur ses dangers, comme nous nous félicitons de ses triomphes. Sous ce rapport il n'y a pas d'autre poëme didactique dont l'unité et l'intérêt soient mieux soutenus jusqu'à la fin.

L'auteur commence par rappeler l'état sauvage des vers à soie. Le *Serio*, aujourd'hui fleuve de Bergame, eut la gloire de les introduire en Italie et d'en conserver le nom; et le poète, en décrivant la condition de ces êtres utiles, nous fait remarquer que les destins qui détruisent toute génération, respectent celle-ci qui seule demeure immortelle (1). Ainsi il en suit toutes les phases et les métamorphoses, et donne à chaque instant tous les conseils nécessaires pour prévenir leurs

(1) *Intereunt omnes, pecus occidit omne quotannis,*
Et cunctam evertunt fera fata ab origine gentem.
Immortale tamen restat genus his, neque morti
Est penitus locus, æternum nam semina durant.

dangers, ou pour réparer leurs maux. Il les voit enfin bâtir leur habitation, ou plutôt leur tombeau, et rendre le dernier soupir, les uns au milieu de leur travail, les autres aussitôt que leur ouvrage est fini, et il ne cesse de leur faire d'heureux présages et des félicitations (1).

Vénus a pris les vers à soie sous sa protection, à cause du bienfait qu'elle en reçut. Cela donne lieu à un épisode qui est entièrement de l'invention du poète. Il y eut un temps, dit-il, où les hommes et les dieux allaient tout nus. Minerve fut la première qui inventa les étoffes de laine, et en fit présent à tous les dieux, hormis à Vénus, dont elle fut toujours jalouse et ennemie. Vénus, rougissant alors de sa nudité, courut avec ses fils cacher sa honte dans de sombres forêts (2); là elle aida de ses conseils Saturne amoureux de Phyllire,

---

(1) *Ut se aliæ inclusere latebris,*
Extremoque manum summam imposuere labori
Exhaustæ intereunt omnes, terrasque relinquunt.
Ite animæ egregiæ, fortunatæque laborum
Ultrò in fata alacres. Vobis nempe altera fato
Corpora debentur, vobis miserata priorem
Eripiet formam Venus, atque ad dulcia reddet
Lumina, et aereas rursum revocabit in auras.

(2) *Tantum nuda Venus mœrebat muneris expers*
Egregii, ob formam textrici invisa Minervæ,
Aque invisa diu super Idalium frondosum,
Se, natosque suos in sylvis condidit atris, etc.

et ce dieu reconnaissant lui donna des germes des vers à soie, encore inconnus, et dont il avait éprouvé l'utilité sur la terre lorsqu'il fuyait la colère de Jupiter.

Un épisode encore plus charmant nous expose, au second livre, les peines que coûta à Vénus la conservation de ses insectes favoris. Les Amours, pendant que leur mère était absente, en voulant jouer avec ces êtres si délicats, les tuèrent tous. Vénus, déplorant leur perte, et faisant en vain des efforts pour les rappeler à la vie, cherche Pluton dans l'enfer pour en obtenir les âmes de ces insectes. Leurs ombres, apercevant leur déesse, agitent leurs ailes en signe de joie, et l'accompagnent en voltigeant autour d'elle (1). Pluton se rend à la prière de Vénus; mais, à condition que ces petits animaux, transformés en volatiles, après leurs travaux, viendront lui rendre hommage aux enfers deux fois chaque année (2). Le poëme se termine par un troisième épisode. *Sérius*, au dire du poète, était un Syrien qui vint d'Orient en Italie, soupirant après Phéthuse, nymphe qu'il aimait ardemment. Il était près de la saisir lors-

(1) *Tum dominæ adventu lætæ circum ora volantes,*
Nondum oblitæ alis plausere, et signa dederunt
Lætitiæ, nondum trans livida flumina vectæ.

(2) *Hanc legem posuit tamen, ut genus omne quotannis*
Alitis in faciem se, post opera atque labores
Verteret, et nigros Orci bis viseret amnes.

que, pour éviter ses caresses, elle prend la forme d'une plante insensible. Sérius désespéré se prosterne à l'ombre de ses rameaux, il fond en larmes, et, bientôt transformé en fleuve, il coule toujours auprès de sa plante chérie. Enfin, sa persévérance lui ayant mérité l'amour de sa nymphe, il lui fit part des vers à soie, qu'on ne connaissait pas encore en Italie, et lui enseigna l'art de les soigner et de les conserver (1).

L'agriculture qu'avaient chantée les anciens poètes, et qui nous a valu les *Géorgiques* de Virgile, retrouva, au seizième siècle, des poètes latins qui lui consacrèrent leurs veilles. *Marco-Tullio Berò*, de Bologne, au dire de *Tiraboschi* (2), s'occupa le premier de chanter en vers latins tout ce qui concerne l'art de cultiver la terre; il publia sur ce sujet un poëme en dix livres (3). D'autres se bornèrent à quelque partie de cet art bienfaisant. Ainsi *Giuseppe Milio*, de Valteline, auteur de diverses poésies et d'un poëme intitulé *Benacus*, composa trois livres *sur la culture des jardins*. Ils furent imprimés à Brescia, en 1574, et par conséquent bien avant que le P. Ra-

(1) *Pauca que præterea bombycis semina donis*
Addidit, ostendens hujus quis muneris usus.
Ipsa eadem egregias longo post tempore natas
Seriadas docuit patris de nomine dictas.

(2) Loc. cit. p. 1452.

(3) *Rusticorum libri X*, Bologne, 1568, in-4°.

pin eût publié sur le même sujet son poëme qu'il regardait comme le premier dans ce genre. L'ouvrage du *Milio* ne manque ni de grâce, ni d'élégance; mais qui pourrait s'arrêter plus long-temps sur ces nouvelles descriptions des travaux agricoles, en se rappelant les *Géorgiques* de Virgile? Revenons donc aux poëmes didactiques du *Vida*, qui se distinguent et par la facilité du style, et par la nouveauté du sujet.

Ce poète voulut s'amuser à traiter aussi un sujet non moins agréable que difficile; c'est le *Jeu des échecs* (1). Il en pressentit toutes les difficultés; mais, quoique très jeune encore, il osa le premier les affronter, et sut les vaincre (2). On a regardé ce jeu comme une espèce de gymnastique de la raison, qui, s'habituant par ce moyen à prévoir et à calculer un grand nombre de combinaisons et de hasards, donne à l'esprit beaucoup d'étendue et de pénétration. Mais quels que soient les avantages qu'on veuille lui attribuer, on ne peut lui refuser celui d'avoir inspiré au *Vida* ce beau poëme qui, certes, a plus de mérite à nos yeux que le jeu qui en est le sujet. L'auteur, qui cherchait sa gloire bien plus dans l'invention que

---

(1) *Scacchia Ludus.*

(2) *Dicite, seriades Nymphæ, certamina tanta,*
Carminibus prorsus vatum illibata priorum.
Nulla via est : tamen ire juvat quo me rapit ardor,
Inviaque audaci propero tentare juventa, etc.

dans le style, lui a communiqué un tel caractère d'ensemble et d'unité, qu'on croit lire plutôt une épopée qu'un poëme didactique.

La scène s'ouvre chez les Éthiopiens, où Jupiter et les autres dieux se rassemblent pour célébrer les noces de l'Océan et de Vesta. Après un repas magnifique, l'Océan voulant amuser ses convives, leur présente un échiquier, jeu de son invention, et qui souvent occupe agréablement les Néréides et les habitans de la mer. Il leur en explique les règles et la théorie; il passe en revue les deux camps ennemis; il rappelle à chacun des combattans leurs devoirs et leurs fonctions. Le combat commence par des attaques d'avant-postes. Bientôt les combattans avancent, ils se joignent, ils se repoussent, ils reviennent à la charge; l'attaque devient générale, finit, et recommence encore. C'est alors que le poète chante, sur un ton vraiment épique, les incidens, les dangers, les succès les plus remarquables de ces combattans. Il assure que Jupiter trouva dans ce jeu belliqueux tant d'efficacité, que dès lors il s'en servit pour faire oublier à ses dieux leurs discordes et leurs haines. Mercure et Apollon sont désignés pour jouer la partie (1); les autres dieux, incertains et silencieux,

---

(1) *Hos pater adversis solos decernere jussit*
Inter se studiis, et ludicra bella fovere,
Ac partes tutari ambas, quas vellet uterque, etc.

contemplent les événemens du combat, et prennent part à ses dangers ainsi qu'à ses succès. La dernière de ces épreuves est retracée par notre poète, avec tant de vivacité, qu'on croit se trouver au milieu du champ de bataille. A l'en croire, Mercure remporta la première victoire, et le maître des dieux lui donna pour prix le caducée avec lequel il exerce sa juridiction dans les enfers. Enfin Jupiter donna à *Scacchide*, sa nymphe bien-aimée, un échiquier, dont il lui apprit l'usage mystérieux, et cette nymphe fit part aux hommes de ce jeu qui porte encore son nom (1).

Nous voici au dernier poëme par lequel nous terminerons ce long chapitre. Il est aussi du *Vida*, et il mérite d'être regardé comme le meilleur sans doute de tous ceux qu'il nous a laissés (2). Sur les instances de ses concitoyens, il y exposa les règles les plus importantes de l'*Art poétique*; et c'est le premier des modernes qui, depuis Horace, ait traité ce sujet en vers. Ce ne fut que soixante ans après que *Baldini*, qui avait exposé en vers latins la Physique et la Politique d'Aristote (3), en fit de

(1) *Nymphæque etiam nunc servat honorem,*
Et nomen ludus, celebrat quem maxima Roma,
Extremæque hominum diversa ad littora gentes.

Ce poëme, ainsi que celui des *Vers à soie*, a été traduit en italien par *Tommaso Petrone*, de Lecce. Sa traduction parut à Naples, en 1733; mais elle n'approche pas assez de l'original.

(2) *Gravina*, *Ragion poetica*, lib. I, n° XXXVIII.

(3) Voyez ci-dessus, p. 301.

même de la Poétique de ce philosophe (1). Le *Muzio* traita aussi le premier le même sujet en vers italiens (2). Celui-ci y porta assez d'originalité; mais *Baldini* ne fit, d'après son modèle, qu'un traité scolastique simplement versifié. Ensuite on vit un semblable travail paraître en France, en Angleterre, et même en Italie, dans leur idiome national. Despréaux, Pope, *Menzini*, brillèrent à leur tour; ils disputèrent au *Vida* sa gloire. Je ne prononce pas sur la question de savoir lequel d'entre eux a mérité la palme; je dis seulement qu'après leurs poëmes celui du *Vida* se fait encore admirer. Pope lui-même, quoique son rival, en appréciant, dans son *Essai sur la critique*, les chefs-d'œuvre de ce siècle de Léon X, n'a pu contenir son enthousiasme en se rappelant le *Vida*. « O *Vida* immortel! s'écrie-t-il, c'est sur ton front que je vois toujours verts et le laurier des poètes, et le lierre des critiques. Crémone rendra toujours hommage à ton nom, cette Crémone qui est si près de Mantoue, et par sa position, et par sa gloire (3)! »

---

(1) *Ars poetica Aristotelis versibus exposita*; Milan, 1576 et 1578, in-4°.

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 47.

(3) *Immortal Vida! on whose honour'd brow,*
The poet's bays and critic's ivy grow
Cremona now shall ever boast thy name
As next in place to Mantua, next in fame!
v. 705.

Ce poëme ne parut qu'en 1527, au dire de *Tiraboschi* (1); mais l'auteur l'avait terminé et envoyé à la ville de Crémone, dès 1520. *Tiraboschi* a collationné ce premier manuscrit avec l'ouvrage imprimé, et il a reconnu dans celui-ci plusieurs changemens et améliorations plus ou moins remarquables. Ainsi l'ancien manuscrit était dédié à *Angiolo-Divizio* de *Bibbiena*, neveu du célèbre cardinal *Bernardo*, et l'ouvrage imprimé est mis sous les auspices du Dauphin, fils de François Ier; et, ce qui est digne d'attention, le poète a préféré un Mécène qui se trouvait dans l'infortune, étant prisonnier en France (2), hommage bien rare dans l'histoire des autres poètes. De même il supprima des éloges qu'il avait prodigués à quelques-uns de ses contemporains, et en adressa à d'autres qu'il avait oubliés. Ainsi le nom de *Giraldi* fut entièrement effacé dans l'ouvrage imprimé, ce qui, peut-être, rendit cet écrivain trop sévère et même injuste à l'égard du *Vida*, dans ses Dialogues (3).

On a voulu caractériser les meilleures *Poétiques* en vers que nous possédons. D'après celle d'Horace, on a cru que le manque de plan et d'ordre, dans ce genre d'ouvrage, était comme un de leurs priviléges qu'il fallait respecter. Sans approuver

(1) *Storia della letteratura italiana*, vol. VII, p. 1434.

(2) *Parce tamen, puer o lacrymis, fata aspera forsan*
Mitescent, aderitque dies lætissima tandem, etc.

(3) *De poet. suor. temp. dial.* I. Oper. t. II, p. 537.

ni blâmer ce prétendu désordre de l'*Art poétique* d'Horace, nous pensons que ce recueil d'observations fines et de maximes sententieuses, mais souvent décousues, pouvait, devait même avoir rapport à des discussions et à des entretiens particuliers qui probablement avaient été tenus chez les Pisons. Mais ce n'est que l'esprit et le goût qui caractérisent cet ouvrage si important par la justesse des principes appliqués aux divers genres de poésie. Le *Vida* a fait voir que l'ordre pouvait ajouter au mérite de pareilles productions; et, sous ce rapport, le *Scaligero* lui a donné la préférence sur Horace (1). Il a même envisagé son sujet sous un point de vue plus général; on n'y rencontre ni de ces détails propres à certains genres de poésie ou à certains idiomes, ni ces traits piquans qu'Horace lance partout et que d'autres ont imités plus ou moins heureusement. Le *Muzio*, et ensuite le *Menzini*, portèrent leurs observations critiques sur les genres et les formes particulières de la poésie proprement italienne. Despréaux, après eux, et mieux que Pope lui-même, a tiré des principes généraux, des résultats encore plus précis, il en a fait l'application la plus juste à toute sorte de poésie, et il les surpasse tous par sa rapidité et par son ton satirique.

Cependant *Vida* se fait encore distinguer par

(1) *Poeticæ*, lib. VI.

son style toujours noble, riche et pittoresque. Il semble plutôt mettre en pratique qu'exposer son précepte. Il ne cesse jamais d'être poète lors même qu'il ne veut qu'être rhéteur ou critique. Quand il porte dans ses détails le même goût, le même jugement que les autres, il y répand plus qu'eux du coloris et de la poésie. Qu'on ne croie pas que ce soient des ornemens plus ou moins étrangers au sujet; c'est le sujet lui-même qui lui inspire les images et les tableaux les plus vivans et les plus agréables. Il est même plus sévère dans ce poëme que dans les autres où il a brillé par ses épisodes. Il les exclut; il n'en a pas besoin dans son *Art poétique;* c'est le sujet lui-même qui lui tient lieu en même temps d'épisode et de fable.

Le poëme est divisé en trois livres. Dans le premier, l'auteur trace l'éducation particulière et préparatoire que tout poète doit se donner. Il faut d'abord consulter ses propres dispositions et suivre son goût en toute liberté (1). Il faut en même temps se familiariser avec les classiques grecs et latins. L'auteur en suit l'histoire jusqu'à Virgile, son poète favori, dont la Grèce même, qui n'admire que son divin Homère, reconnaît aussi l'art et la perfection (2).

---

(1) *Omnia sponte suâ, quæ nos elegimus ipsi,*
Proveniunt, duro assequimur vix jussa labore.

(2) *Stupet ipsa, cavetque,*
Quamvis ingentem miretur Græcia Homerum.

De là, traversant les siècles de barbarie, il descend jusqu'à celui des Médicis, de ces héros bienfaisans qui ne s'occupent que du soin de ramener les lettres et les arts dans l'Italie, pendant que leurs concitoyens, tournant leurs armes contre eux-mêmes, soupirent après des étrangers qui la maîtrisent (1). *Vida* sentit la nécessité d'un guide éclairé qui sût indiquer le bon chemin à ses jeunes élèves et les diriger dans leur carrière; mais il rejette ces pédans grossiers et barbares qui ne savent qu'éclater en emportemens et en menaces, et dont la méthode ne tend qu'à détruire la santé des enfans et les facultés de l'esprit (2). Que ceux-ci soient poussés, dit-il, et encouragés par la douceur, par l'émulation et par l'amour de la gloire (3); c'est par ces moyens qu'ils parviendront à se passionner pour les études et surtout pour la poésie, et qu'ils reconnaîtront le génie qui les anime, et sans lequel rien n'est beau, rien n'est grand sur la terre.

Après s'être formé, il faut ordonner ce que l'on a inventé; tel est le sujet du second livre. Le premier conseil que donne l'auteur, c'est de débuter

(1) *Et tentamus adhuc sceptris imponere nostris*
Externum, nec dum civiles condimus enses, etc.

(2) *Ponite crudeles iras, et flagra magistri*
Fœda ministeria, atque minis absistite acerbis, etc.

(3) *Verbis puerum compellat amicis,*
Sæpe rogans, laudisque animum pertentat amore.

avec modestie et de procéder toujours de mieux en mieux. Ce n'est pas l'ordre historique qui excite le plus grand intérêt; il faut souvent l'altérer pour le faire mieux servir au succès de la fable. L'auteur montre les avantages qu'on peut tirer de ce désordre ingénieux, par l'exemple de l'*Iliade*, de l'*Odyssée* et de l'*Énéide*. Il s'arrête surtout à l'analyse de ce dernier poëme, parce qu'il regarde Virgile comme le modèle le plus parfait, et l'épopée comme le genre auquel on peut rapporter tous les autres. Quoiqu'il semble commander la plus religieuse imitation, il veut que tous les efforts de l'art ne tendent qu'à relever la nature (1). Il ne conseille que ce qui est nécessaire pour produire le plus grand effet. Épisodes, descriptions, incidens, transitions, ornemens, tout doit être amené comme naturellement et sans effort, et ne doit servir qu'au développement et au but du poëme. Enfin, il se réjouit de ce que l'Italie ne manque ni de modèles ni de génies, et il souhaite qu'elle conserve du moins la seule gloire qui lui reste depuis que la discorde s'est emparée de ses habitans et qu'ils ne font que livrer leur patrie à des étrangers (2). Il

(1) *Prœterea haud lateat te nil conarier artem,*
Naturam nisi ut assimulet, propiusque sequatur.
Hanc unam vates sibi proposuere magistram.

(2) *Ipsi nos inter sævos distringimus enses,*
Nec patriam pudet externis aperire tyrannis.

espérait encore davantage; mais Léon X n'était plus, et tout espoir avait disparu avec lui (1).

Le troisième livre traite de l'élocution poétique et surtout de l'harmonie imitative. L'auteur recommande la clarté, la variété, la verve. Il explique l'origine, les propriétés et l'usage de la métaphore à laquelle le langage poétique doit la plupart de ses charmes. Ce fut le besoin qui l'introduisit; le plaisir en tira beaucoup de profit, et le luxe et la licence la décréditèrent. Il n'oublie pas non plus la précision et la rapidité (2). Il propose encore l'imitation des plus grands modèles, et ne rougit point de s'être enrichi de leurs dépouilles; car il s'est toujours étudié à les faire servir à sa propre pensée (3). Mais le morceau le plus remarquable de ce livre et de tout le poëme, est ce qui concerne l'harmonie imitative. Le poète a donné à la fois le précepte et l'exemple, et il le fait avec un art qu'aucun autre n'a atteint jusqu'ici, même dans sa propre langue. On ne rend pas de ces traits vraiment poétiques sans être inspiré en même temps par la nature et par l'art. Il a personnifié les vers eux-mêmes, et chacun prend le maintien qui sied le mieux à son rôle (4).

(1) *Egregius moriens heros secum omnia vertit.*

(2) *Fuge verborum dispendia, paucisque*
Includas numeris, etc.

(3) *Tantum absit pœnæ metuens infamis ut ipse*
Furta velim tegere, atque meas celare rapinas, etc.

(4) *Nam diversa opus est veluti dare versibus ora,*

Enfin, il veut aussi que chaque production, achevée d'après ses conseils, reste en repos quelque temps pour être encore revue et corrigée. Mais il faut craindre cette lime obstinée qui souvent finit par détruire ce qu'elle ne doit que perfectionner (1). En terminant il paie un nouveau tribut d'éloges à l'art et au goût de Virgile, qu'il propose aux Italiens comme un des plus beaux titres de leur gloire littéraire, et comme le modèle le plus sûr de leur imitation (2).

Diversosque habitus, ne qualis primus, et alter
Talis, et inde alter, vultuque incedat eodem.
Hic melior motuque pedum, et pernicibus alis
Molle viam tacito lapsu per levia radit.
Ille autem membris, ac mole ignavius ingens
Incedit tardo molimine subsidendo.
Ecce aliquis subit egregio pulcherrimus ore,
Cui lætum membris Venus omnibus afflat honorem.
Contra alius rudis informes ostendit et artus,
Hirsutumque supercilium, ac caudam sinuosam,
Ingratus visu, sonitu illætabilis ipso, etc.

(1) *Verum esto hic etiam modus, huic imponere curæ*
Nescivere aliqui finem, medicasque secandis
Morbis abstinuisse manus, et parcere tandem
Immites, donec macie confectus, et æger
Aruit, exhausto velut omnis sanguine fœtus.

(2) *Te colimus : tibi serta damus, tibi thura, tibi aras,*
Et tibi ritè sacrum semper dicemus honorem
Carminibus memores. Salve, sanctissime vates, etc.

CHAPITRE XLII.

Rapports entre les lettres et les beaux-arts. Divers écrivains sur la théorie et l'histoire de ces derniers: Lomazzo, Vasari, etc. Écoles de dessin les plus célèbres. École florentine : Vinci, Buonarroti, Sansovino, etc.; école romaine : Raffaello, Giulio Romano, etc.; école vénitienne : Tiziano, le Tintoretto, le Véronèse; école lombarde : le Correggio, et le Parmigianino; école bolonaise : les Caracci. Artistes italiens chez l'étranger : le Primaticcio et surtout Benvenuto Cellini. État de la musique au seizième siècle. Son goût dominant. Professeurs et écrivains les plus distingués de cet art : Gaffurio, le Vicentino, Zarlino, Artusi, Botrigari, Patrizi, etc. Premiers essais sur la pantomime : Rinaldo Corso et Fabrizio Carosi. Décoration théâtrale : Bastiano de Sangallo, Peruzzi, etc. Déclamation; académies et théâtres établis pour l'exercice de cet art. Acteurs les plus célèbres, surtout l'Inghirami et les Andreini.

L'HISTOIRE des beaux-arts a tant de rapports avec celle de la littérature, que, tout en faisant de l'une notre objet principal, nous ne pouvons, sans la

laisser incomplète, nous dispenser de donner quelque idée de l'autre. Elles se tiennent de si près que souvent on est obligé d'envisager l'artiste comme littérateur, et son talent comme un développement de ses connaissances littéraires et de ses théories spéculatives. Si déjà l'on a senti cette corrélation en retraçant l'état de la littérature du quinzième siècle (1), l'évidence en devient encore plus frappante, quand il s'agit de compléter l'histoire du seizième, où les beaux-arts, s'aidant de tous les moyens des lettres et de tous les genres de connaissances, osèrent leur disputer la préséance et même les surpasser sous quelques rapports.

On peut envisager les beaux-arts sous trois points de vue très distincts. Le premier se borne à la pratique, c'est-à-dire à leur pur mécanisme. Le second nous montre l'influence plus ou moins étendue que certaines sciences ou genres littéraires exercent sur l'exécution de cette pratique. Enfin, par le troisième, on cherche à se rendre raison des principes et des effets des beaux-arts. Nous ne prétendons pas nous occuper ici de leur mécanisme; ce serait faire leur histoire proprement dite, ce qui n'entre pas dans notre plan. Nous ne voulons les considérer principalement que sous les rapports qu'ils ont avec les divers genres de connaissances littéraires qui concourent à leur perfec-

---

(1) Voyez ci-dessus, t. III, p. 274 et 388.

tion, tels que les mathématiques, l'anatomie, la physiologie, l'estétique, l'histoire, la poésie, la critique, etc. Comme on a déjà parlé de ce qui concerne principalement la théorie de la perspective et de l'architecture civile et militaire en traçant l'histoire des mathématiques (1), nous allons maintenant apprécier les artistes du seizième siècle sous le rapport de leurs talens littéraires.

Quelle que soit la différence qui existe entre les beaux-arts, considérés dans leur but, dans leurs moyens et dans leurs effets, ils se rapprochent plus ou moins, et même se réunissent tous sous certains principes qui regardent le beau, le goût, la composition en général. C'est là ce qui constitue la logique ou la critique de tous les beaux-arts; et c'est dans cette source qu'ont puisé le peintre, le sculpteur, l'architecte, le compositeur de musique, les plus habiles, et le critique éclairé qui les juge et les fait admirer. Sous ce point de vue, on peut bien dire que le même esprit qui a dicté l'*Enfer* au Dante, a dicté aussi le *Jugement dernier* à *Michelangelo*, le *Miserere* à *Jommelli*, et tous les chefs-d'œuvre qui ont immortalisé leurs auteurs.

Les artistes et les littérateurs les plus célèbres ont toujours senti le besoin et l'utilité de secours réciproques et de l'échange de leurs lumières. *Giotto* non seulement avait été peintre, sculpteur,

---

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 178.

mosaïciste et architecte, il voulut apprendre aussi tout ce qu'on pouvait regarder de son temps comme nécessaire ou utile aux arts du dessin. *Brunellesco*, architecte, sculpteur, peintre, orfèvre et horloger, connaissait la géométrie au point qu'il l'enseigna à *Paolo Toscanelli*. Nous verrons bientôt les divers genres de littérature qu'apprirent le *Vinci*, *Michelangelo* et *Raffaello*. On verra de même les savans les plus distingués s'occuper, à leur tour, des beaux-arts, et en apprécier le mérite au moyen de leurs connaissances. *Claudio Tolomei* passait souvent de l'école des poètes à celle des architectes, et contribua beaucoup à répandre l'étude de l'architecture dans son académie et à Rome. *Bernardino Baldi*, que nous avons rencontré si souvent dans cette histoire, s'occupa surtout de l'architecture et des mathématiques. Nous avons quelquefois remarqué combien d'avantages les artistes ont tirés de ces amateurs instruits, tels que *Marco-Fabio Calvi*, *Baldassar Castiglione*, *Annibal Caro*, *Vincenzo Borghini*, et surtout l'*Aretino*, qui, se connaissant en peinture, était consulté par les meilleurs artistes de son temps, et fut particulièrement estimé par le *Vasari*, *Tiziano* et *Salviati* (1).

(1) Cette coopération, dont l'histoire littéraire présente un si grand nombre d'exemples, inspira au cardinal *Valiero* un ouvrage sur la connexion à établir entre les arts et les sciences, ouvrage qui se conserve inédit, parmi les manuscrits de ce savant auteur, dans la bibliothèque *Nani*, à Venise.

Nous allons rappeler maintenant ceux dont les ouvrages didactiques ont le plus contribué aux progrès des beaux-arts.

Francesco Doni, après avoir fait paraître un traité sur le *Dessin* (1), publia aussi ses *Peintures fantastiques*, en 1564, à Padoue. Elles avaient été imaginées à Arquà, village qu'ont rendu célèbre le dernier séjour et la sépulture de Pétrarque; et c'est pour cela que l'auteur les intitula le *Pétrarquè du Doni*. L'ouvrage ne comprend que deux traités. L'auteur en promit deux autres qui n'ont jamais paru. Plusieurs autres entreprirent l'histoire particulière ou générale des artistes et des beaux-arts. *Antonio Condivi* avait donné la *Vie* de *Buonarroti*. *Benvenuto Cellini*, dont nous parlerons plus bas, voulût écrire la sienne propre. Nous avons indiqué ailleurs une longue Lettre, ou plutôt un traité, de l'historien *Giambattista Adriani*, sur les peintres anciens, nommés par Pline (2). *Raffaello Borghini*, que nous avons trouvé parmi les poètes dramatiques (3), traita dans son *Riposo*, ouvrage imprimé à Florence, en 1584, des sculpteurs et des peintres anciens et modernes les plus distingués.

Nous pouvons placer ici *Gio. Paolo Lomazzo*,

(1) Venise, 1549.

(2) Voyez ci-dessus, t. VIII, p. 267.

(3) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 308 et 445.

car, quoique peintre, il se fit plus connaître par ses leçons et par ses écrits que par ses tableaux. Né en 1538, à Milan, il mourut en 1600. Il s'était consacré à la peinture; mais ayant perdu la vue à l'âge de trente-trois ans, il ne cessa pas de s'occuper de l'enseignement. Il avait appris la littérature et les sciences, et même adopté les préjugés de son temps. Nous avons de lui un Traité de la *Peinture*, qu'il publia en 1584, et dont il donna un abrégé, en 1590, sous le titre de l'*Idea del tempio della pittura*. L'auteur mêle souvent les bizarreries astrologiques du siècle aux vrais principes des beaux-arts. Malgré cet amalgame étrange, on y trouve les théories les plus justes de l'architecture et de la perspective, et beaucoup de remarques utiles sur l'histoire, la mythologie et les antiquités. Pour se consoler de sa cécité et se délasser de ses travaux, il s'amusait souvent à faire des vers qu'il appelait *Grotteschi*.

De tous ceux qui, dans ce siècle, ont traité des arts du dessin, et des artistes, aucun ne l'a fait avec plus d'étendue et de discernement que *Giorgio Vasari*. Il était écrivain et peintre à la fois. Né à Arezzo, en 1512, il étudia la peinture et l'architecture sous les artistes les plus renommés de son temps, tels que *Luca Signorelli*, *Michelangelo* et *Andrea del Sarto*. Il commença par servir divers princes, surtout le cardinal Hippolyte de Médicis, Clément VII et le duc Alexandre. A la

mort de celui-ci, les vicissitudes de la fortune le fatiguèrent au point qu'il prit la résolution de vivre indépendant. Il ne put néanmoins se dispenser de travailler tantôt pour des papes, tantôt pour les grands-ducs ou d'autres personnages semblables. Il mourut à Florence, en 1574, et son corps fut transporté à Arezzo, sa patrie.

Nous avons, écrite par lui-même, la relation de tout ce qu'il fit comme artiste à Florence, à Arezzo, à Pise, à Venise, à Bologne, à Rome, etc.; mais les monumens qu'il nous a laissés de son art, quoique plus ou moins estimables, ne lui ont pas acquis autant de réputation que ses écrits littéraires, ou ses *Vies* des peintres, des sculpteurs et des architectes les plus distingués, publiées à Florence, en 1550 et 1564 (1). On a voulu douter que cet ouvrage fût de *Vasari*, d'après une observation que *Tiraboschi* fit à ce sujet, dans la seconde édition de son *Histoire littéraire*. Le *P. Serafino Razzi*, dans un de ses ouvrages, avait dit expressément que les *Vies*, attribuées au *Vasari*, apparte-

(1) *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. La première édition de Florence comprend 2 vol. La seconde, de 1568, en 3 vol., fut regardée comme meilleure par l'auteur lui-même; et nous respectons son opinion, quoi qu'en dise M. *Bottari*. Les éditions qu'on en a faites récemment à Rome, à Livourne, à Florence et surtout à Sienne, sont encore plus recommandables par les notes dont elles sont enrichies.

naient pour la plupart à *Silvano Razzi*, son frère, qui les avait rédigées pour *Vasari*, son grand ami. *Tiraboschi* hasarde cette citation sans l'examiner (1). Mais serait-il vraisemblable que *Vasari*, qui certes ne manquait pas de tous les moyens nécessaires pour composer un pareil ouvrage, eût voulu s'attribuer les travaux d'un autre, que celui-ci l'eût toléré de bon gré, et que les Florentins eux-mêmes, qui les connaissaient bien tous les deux, n'eussent pas dévoilé le plagiat de l'un et la bonhomie de l'autre? Nous croyons que *Silvano Razzi*, consulté par *Vasari*, son ami, revit tout au plus ses écrits, et probablement lui communiqua ses remarques; et que *Serafino*, son frère, par une sorte de vanité, inféra de cette correspondance littéraire plus qu'il ne devait. On sait d'ailleurs que *Vasari* avait aussi consulté les artistes et les amateurs les plus instruits de son temps, tels que *Vincenzo Borghini*, et d'autres; et lui-même ne manque pas de l'avouer dans son ouvrage (2).

Ce qu'on peut reprocher au *Vasari*, c'est de n'être

---

(1) T. VII, p. 1607. On trouve dans les *Vite de' Santi e Beati dell' ordine de' predicatori*, page 25. *Ma chi pur volesse, può vedere tutto nelle Vite de' pittori, scultori, e architetti, scritte per la più parte da D. Silvano Razzi, mio fratello, per il signor cavaliere M. Giorgio Vasari, suo amicissimo.*

(2) *Gagliardamente ajutato da' fedeli, e veri soccorsi di buoni amici*, etc., ce qu'il repète encore ailleurs.

pas toujours aussi exact et aussi impartial qu'un historien devrait l'être. Toutefois on ne doit pas oublier que les circonstances étaient peu favorables au genre de ses recherches. Faute de documens historiques, il était ordinairement obligé de consulter des traditions vulgaires, qui sont toujours des guides peu sûrs et même erronés. Il avait recueilli, pendant dix ans, dans l'Italie, tous les renseignemens qu'il put se procurer sur les artistes et sur leurs ouvrages; s'il fut trompé quelquefois, la faute n'en est pas entièrement à lui; mais ce dont on ne peut le justifier, c'est d'avoir un peu trop exalté les artistes de la Toscane, et surtout de Florence, et d'en avoir abaissé ou même oublié quelques uns, des autres provinces de l'Italie, qui méritaient plus d'égards. Cet esprit de partialité de *Vasari* s'est communiqué successivement à beaucoup d'autres qui, voulant à leur tour relever les artistes de leur pays, se sont montrés encore plus partiaux que lui. Ainsi l'on peut dire avec vérité que plusieurs villes d'Italie, telles que Bologne, Venise, Naples, etc. ont eu chacune aussi leur *Vasari* (1).

Quels que soient les reproches qu'on a faits à cet historien des arts, reproches que ses adversaires ont souvent mérités plus que lui, son ouvrage conserve

---

(1) Voyez *Malvezzi*, *Domenichi* et surtout *Pietro-Napoli Signorelli* dans ses *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, t. IV, p. 344.

encore le crédit qu'il s'est acquis depuis sa première apparition. Le nombre et la variété des notices biographiques qu'on y trouve, la justesse des observations que l'auteur fait sur le talent et le caractère des artistes et sur le mérite de leurs productions, la propriété et l'élégance de la diction qu'il emploie, rendent cet ouvrage recommandable aux artistes et aux amateurs de ce genre d'études, ainsi qu'à tous ceux qui aiment à connaître l'histoire des beaux-arts du seizième siècle. L'abbé *Lanzi*, en prenant la défense de *Vasari*, le compare à Servius, qu'on a toujours critiqué, et qu'on ne cesse de consulter (1).

Le nombre des artistes, dans ce siècle, est aussi extraordinaire que celui des savans; et, ce qui est encore plus étonnant, ceux qui se sont le plus distingués parmi les premiers, ont, en général, plus de génie et d'originalité que ceux que nous avons admirés parmi les seconds. Cependant les circonstances étaient également favorables aux uns et aux autres; ils avaient les mêmes protecteurs, ils étaient de même accueillis, récompensés, célébrés. Faut-il dire que les progrès des beaux-arts dépendent moins des circonstances du temps que du génie des artistes? On leur reconnaît ce qu'on sent dans les poésies de Pétrarque et surtout du Dante, et qui manque ordinairement aux poètes

(1) Voyez *Storia pittorica dell' Italia*, etc. t. I, p. 184, édition de Bassano.

du seizième siècle, si l'on en excepte l'*Ariosto* le *Tasso* et quelque autre. Les artistes de cette époque ne regardaient leurs devanciers que pour les apprécier et les surpasser; ils ne visaient qu'à imiter la belle nature. Mais ceux qui rendirent avec plus de vérité leur modèle, eurent eux-mêmes des imitateurs qui, comme tous les autres, et dans tous les genres, ont fini par ne plus savoir donner à leurs productions cet air de vie qui, puisé dans la nature même, peut seul les animer et les rendre parfaites. Vouons à l'oubli cette foule de prétendus artistes qui, en dégradant ainsi les plus nobles professions, ont prouvé tout au plus la considération et les grands avantages qu'elles promettaient; mais ne confondons pas avec eux ces hommes qui soutinrent l'école fondée par leurs maîtres, et qui, souvent, rivalisèrent avec ceux qu'ils avaient pris pour modèles. Ce fut alors que l'on vit cette noble émulation multiplier en Italie ces écoles de beaux-arts, qui se distinguèrent plus ou moins, chacune par le caractère particulier de son fondateur, caractère que ses disciples ont conservé ou développé, et de plus en plus répandu.

Ces écoles ont pris le nom des villes principales où elles avaient été fondées, et dont le crédit s'est perpétué par la conservation des chefs-d'œuvre qui leur appartiennent. On distingue celle de Florence par la vigueur et la pureté du dessin, et par les principes scientifiques dont elle sut profiter; celle de

Rome par le choix et l'élégance des formes; celle de Venise par le coloris; l'école lombarde par la grâce; et celle de Bologne par l'art de combiner les perfections de toutes les autres. Ces villes ne sont pas les seules qui aient produit des artistes plus ou moins célèbres; mais ailleurs ils n'ont pas eu assez d'originalité ou d'influence pour laisser des écoles aussi remarquables. On leur accorde cependant le même honneur, et le nom d'école se trouve quelquefois prodigué à des villes et à des peintres qui n'avaient pas assez de titres pour le mériter. *Lanzi* lui-même, à qui jusqu'à présent l'histoire des beaux-arts est redevable plus qu'à tout autre, reconnaît autant d'écoles, en Italie, qu'elle á de villes principales. En nous bornant à celle que nous venons de citer, nous passerons en revue les artistes qui les ont fondées et leur ont donné le plus de célébrité. Commençons par celle de Florence, qui a été la première à briller, et par les circonstances, et par les artistes qui concoururent à son éclat.

Dès que les Médicis résolurent de suivre l'exemple de Laurent, qui avait protégé les beaux-arts et tous ceux qui les cultivaient, Florence devint de plus en plus riche en monumens et en chefs-d'œuvre de tout genre qui la rendirent bientôt la nouvelle Athènes de l'Italie. C'est là que se réunirent les plus grands artistes des autres provinces et surtout de la Toscane; et c'est de là que le goût éclairé des beaux-arts se répandit partout ailleurs. Dans

la suite on s'efforça de lui disputer sa supériorité sous quelques rapports, mais elle la conserva toujours dans la force et la précision du dessin. L'anatomie, les proportions les plus rigoureuses des formes naturelles, la composition et tous les moyens qu'on pouvait tirer des connaissances littéraires, furent l'étude favorite de son école.

Le premier des artistes dont s'honore cette école et plus encore sa patrie, est *Lionardo da Vinci*, qui prit ce nom d'un village situé dans le Valdarno, en Toscane, où il était né, en 1452. La nature l'avait doué d'une beauté et d'une force de corps extraordinaires, qui souvent sont la preuve d'une heureuse organisation; mais ces avantages étaient encore au-dessous de l'étendue et de la flexibilité de son esprit, capable d'embrasser toutes sortes de connaissances, et d'exercer les professions les plus hétérogènes. Il apprit en peu de temps tout ce qui formait le savoir de son siècle, s'adonna surtout à l'étude des trois arts du dessin, et ne négligea pas l'exercice de plusieurs langues, de la musique, de la déclamation, de la danse. On aurait craint, pour tout autre, que tant de genres si différens n'eussent fatigué son attention en la divisant, et empêché les progrès qu'il aurait pu faire en quelques uns. Le *Vinci*, au contraire, améliora de beaucoup tous ceux dont il s'occupa. *Verrocchio*, de qui il avait appris le dessin, l'ayant chargé d'exécuter la figure d'un ange dans un de ses ta-

bleaux, s'aperçut bientôt que l'élève valait beaucoup mieux que lui; et au lieu de s'exposer à une comparaison dangereuse, il renonça pour toujours à sa profession. Aucun artiste avant lui, et peut-être encore après, n'a plus profité des connaissances théoriques et des observations de la nature, pour la perfection des beaux-arts. Il n'est donc pas étonnant qu'il fût regardé par ses contemporains comme l'artiste le plus instruit et le maître de tous les peintres.

Pendant qu'il exerçait ou enseignait sa profession, il ne cessait de projeter et d'exécuter des travaux de tout autre genre. Occupé de faire ce tableau magnifique du *Cénacle* à Milan, il fondait en même temps une académie des arts dont *Lodovico Sforza* lui avait confié la direction, en 1494, et qui portait le nom de son fondateur. Il revit encore Florence, où il travailla avec *Buonarroti* pour les ornemens du grand salon du conseil. De là il se rendit à Rome, où celui-ci l'avait prévenu, et lui ôta tout espoir de s'y établir. N'y trouvant pas de quoi s'occuper, et peut-être ne se montrant pas trop favorable aux moines qui y dominaient, il revint à Milan, et ce fut là qu'il continua à déployer tous ses talens et à jouir de tout son crédit. On l'avait appelé pour faire une statue équestre en bronze, que Louis *Sforza* avait destinée à son père. *Vinci* lui avait offert en même temps ses services pour tout ce qui concerne, non

seulement les beaux-arts, mais aussi la mécanique, l'hydraulique, et surtout les machines militaires.

D'après les monumens qu'il a laissés en tout genre, on ne peut douter qu'il ne fût en état de réaliser plus qu'il n'avait offert, et qu'il n'ait été de beaucoup supérieur à son siècle. Il avait conçu le projet d'encaisser le lit de l'Arno, depuis Florence jusqu'à Pise, projet que le célèbre *Viviani* exécuta deux siècles après. Ce que le *Vinci* n'avait pu faire dans sa patrie, il le fit en Lombardie en ouvrant un canal de communication entre l'Adda et l'Olona, jusqu'à Milan; il rendit aussi navigable la Martesana. Malheureusement il perdit ses protecteurs; mais il en retrouva dans les nouveaux maîtres de Milan. Le duc de Valentinois l'avait nommé son ingénieur militaire; Louis XII lui assigna une pension, et François Ier l'enleva à l'Italie. On a dit qu'après la bataille de Marignan, en 1515, ce prince se trouvant à Milan, *Vinci* se présenta devant lui, précédé par un lion en bois parfaitement imité, et qui marchait de lui-même. Dès que le lion fut arrivé aux pieds du roi, il se coucha par terre, et ouvrant son sein, fit voir les lys symboliques qu'il y cachait. C'en fut assez, dit-on, pour que François Ier l'amenât en France et l'aimât jusqu'au dernier moment de sa vie. Reconnaissant les faveurs de son Mécène, *Vinci* consacra le reste de ses jours à l'embellissement de sa nouvelle patrie, en y répandant le goût des arts, par ses pré-

ceptes et par son exemple. On dit qu'il mourut, en 1518, entre les bras de son roi, qui s'était rendu chez lui pour le consoler; si le fait était vrai, il honorerait à la fois et le prince qui savait si bien récompenser le mérite, et l'artiste qui fut l'objet d'une distinction si flatteuse.

Nous avons de lui un *Traité de la peinture* en italien (1), très connu; mais ce dont nous devons nous entretenir un moment, c'est de son Manuscrit *atlantique* dont M. *Venturi* a donné à l'Institut de France un *Essai* fort savant (2). L'auteur l'avait écrit de droite à gauche, à la manière des Hébreux; il comprend treize volumes. C'est là qu'on trouve les preuves du nombre et de la variété des connaissances du *Vinci*. Il y consignait non seulement ce qu'il apprenait de plus important; mais tout ce qu'il concevait ou inventait de plus ingénieux. Son esprit se promenait ordinairement dans tous les règnes de la nature, et il ne cessait de produire quelque chose de nouveau partout où il se plaisait à s'arrêter un moment. Il partait toujours de l'expérience et parvenait aux plus grands résultats par sa

(1) *Il trattato della pittura*, Paris, 1651, in-fol. On en publia une traduction française, dans la même année, in-fol. et en 1716, in-12.

(2) *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragmens tirés de ses manuscrits, apportés de l'Italie, lu à la première classe de l'Institut national des sciences et arts.* Paris, 1797, in-4°.

méthode géométrique qui le guidait dans toutes ses recherches. Il est bon de rappeler ici ce que *Vinci* disait vers la fin du quinzième siècle, c'est-à-dire, plus de cent ans avant les *Lincei*, *Galilei* et Bacon : « Mon dessein est de citer d'abord l'expérience et de démontrer ensuite pourquoi les corps sont contraints d'agir de telle manière. C'est la méthode qu'on doit observer dans la recherche des phénomènes de la nature (1)..... Ceux qui ne consultent pas la nature, mais les auteurs, ne sont pas les enfans de la nature ; ils n'en sont, disait-il, d'après une expression originale du *Dante*, que les petits-fils ; elle seule est le maître des véritables génies (2). »

Le tableau des découvertes exécutées ou pressenties par lui, semble un phénomène isolé, qui n'appartient pas au siècle qui l'a produit. On y reconnaît, quant à la mécanique, la théorie des forces appliquées obliquement au bras du levier, la résistance respective des poudres, les lois du frottement, données ensuite par Amontons, l'influence du centre de gravité sur les corps en repos ou en mouvement, l'application du principe des vitesses virtuelles à plusieurs cas, que la plus savante analyse a portée de nos jours à sa plus grande généralité. *Vinci* s'était surtout occupé de l'optique : il décrivit la chambre optique avant que *Porta* l'eût

(1) *Essai* ci-dessus cité, page 4.
(2) Ibid. p. 31.

perfectionnée; il expliqua, avant *Maurolico*, la figure de l'image du soleil dans un trou de forme angulaire; il démontra la perspective aérienne et la nature des ombres coloriées (1), deux siècles avant que s'en fussent occupés Guerrick et Buffon, ainsi que les mouvemens de l'iris et les effets de la durée de l'impression visuelle. Il entrevit, ainsi que Roger Bacon, la possibilité d'un moyen propre à agrandir l'image des objets éloignés. Il s'aperçut, deux siècles avant Kepler, que la lumière cendrée de la lune ne provient que de la réflexion de la terre. On croit même qu'il avait conjecturé ou supposé le système de Copernic cinquante ans avant que celui-ci l'eût publié. Il attribua l'élévation de la mer, sous la ligne équinoxiale, à l'action du soleil; et induisit des observations géologiques, que la plupart des continens avaient été jadis couverts par la mer. Si l'on compare ses idées sur l'art militaire, à ce que *Machiavelli* et Albert Durer ont écrit l'un dans l'*Art de la guerre*, et l'autre sur la *Fortification* (2), le *Vinci* était fort au-dessus des ingénieurs les plus habiles de son temps. Il inventa aussi de nouveaux moyens pour rendre la guerre ou plus courte ou plus destructive. C'est à lui qu'on doit l'invention des bombes qu'il appelait *passavolanti* (3); et c'est

---

(1) Voyez *Scelta d' opuscoli*, Milan, t. I, p. 270.

(2) *De urbibus, arcibus, castellis*, Paris, 1535.

(3) Il avait adressé un mémoire sur cette invention à *Lodovico Sforza*.

de lui que *Porta* apprit la composition du feu grégeois. D'après cet aperçu de ses principes, de sa méthode et de ses découvertes, on ne doit pas être étonné de ce que dit *Corniani*, que si *Leonardo da Vinci* avait publié toutes ses pensées, il aurait avancé de plus d'un siècle la renaissance de la vraie philosophie (1).

D'après ce que nous venons de dire, on remarquera peut-être que *Vinci* aurait encore mieux figuré parmi les mathématiciens et les physiciens. Mais, puisqu'on ne lui a pas donné cette place, nous avons cru concilier le mieux possible les lois de l'ordre avec les devoirs de l'historien. Observons maintenant combien ses connaissances et ses découvertes ont dû concourir à la perfection des arts du dessin chez les Italiens. Il fit surtout apprécier, par ses théories et par son exemple, les principes et les effets de la perspective et du coloris. Ce qu'il a enseigné dans ce genre, est encore regardé comme supérieur à tout ce que tant d'autres en ont répété dans la suite, et qui souvent ont substitué à son langage simple, naturel et précis, tel qu'il convenait à la vérité, un jargon fastueux et imposant qui l'étouffe, ou qui fait plutôt disserter que sentir. De son temps, l'art n'imitait la nature que d'une manière sèche, maigre et pénible. *Vinci* fut le premier qui, en donnant à cette imitation du mouvement et du feu,

(1) *Secoli della letteratura italiana*, vol. III, p. 288.

fraya la route du grand style. Toutes les écoles qui s'établirent depuis surent profiter de quelques unes de ses perfections. C'est de lui que *Raffaello* apprit l'expression dans les figures et le sublime dans la composition; c'est par l'étude de ses ouvrages que celui-ci et *Michelangelo* sont devenus de grands hommes (1). Ce dernier emprunta de lui surtout cette force de dessin que *Vinci* devait à la connaissance de l'anatomie. Sa manière agréable a été suivie par le *Correggio*, et cet élève des Grâces n'a pas atteint, au dire de Mengs, toute la perfection de son modèle (2). *Vinci* fonda aussi l'école de Milan. Il forma *Polidoro da Caravaggio*, *Cesare da Sesto*, *Bernardo Luino et Pablo Bortrasio* (3). Cette école, conservant toujours l'esprit de son maître, se distingua surtout par l'observation du costume et par l'étude des antiquités.

Celui qui, après *Vinci*, établit encore mieux l'école de Florence, fut *Michelangelo Buonarroti*. On ne peut pas s'en former une juste idée sans faire quelque mention de *Peruzzi* et de *Sangallo* qu'il suivit et surpassa dans la même carrière. *Baldassar Peruzzi*, de Sienne, avait été peintre et architecte à la fois. Soit qu'il fût naturellement trop modeste et trop timide, soit par l'effet de l'in-

(1) *Mariette, Lettere pittoriche*, t. III.

(2) *Opere*, vol. II, p. 118 et 205.

(3) *Verri, Storia di Milano*, t. II.

justice des hommes ou de la fortune, il vécut toujours dans la misère où il était né. Il sut néanmoins se faire distinguer dans la foule des artistes ses rivaux. Léon X le chargea de réformer le modèle que *Bramante* avait tracé de l'église de Saint-Pierre. *Peruzzi* était regardé comme inimitable dans la perspective. Ses peintures de la *Farnesina* trompèrent, dit-on, *Tiziano* lui-même. Il perdit au sac de Rome le peu qu'il avait gagné, et ne recouvra sa liberté qu'en faisant le portrait du connétable de Bourbon, qui avait été l'instrument principal de tant de malheurs. Délivré des mains des soldats, il tomba dans celles des brigands, et ne rentra à Sienne, sa patrie, que presque nu. Il fut encore plus cruellement traité par des rivaux envieux qui, à ce qu'on dit, finirent par l'empoisonner. Il n'avait que cinquante-cinq ans lorsqu'il mourut à Rome, en 1536. Son mérite fut aussitôt reconnu. Tous les artistes accompagnèrent son convoi; il fut enterré dans la Rotonde, à côté de *Raffaello* qu'il avait imité et dont il fut beaucoup estimé. *Lomazzo* l'appelait l'architecte universel. *Milizia* ne le trouvait pas, quant à la perspective, aussi parfait dans l'architecture qu'il l'était dans la peinture. *Lanzi* aussi lui reproche quelques imperfections (1).

Antonio Sangallo, quoique né pauvre comme *Peruzzi*, à Florence, acquit plus de fortune et de

(1) *Storia pittorica*, t. I, p. 341.

crédit que lui. Il n'était d'abord qu'un menuisier; mais la renommée et l'exemple de *Giuliano* et d'*Antonio* de *San-Gallo*, ses oncles qui florissaient à Rome, en firent un des architectes les plus célèbres de Saint-Pierre. Il reçut des leçons de *Bramante*, et bientôt le maître fut surpassé par l'élève. Le nombre des édifices sacrés et profanes qu'il construisit ou répara, est prodigieux. Il projeta et exécuta plusieurs fortifications; le caractère de tous ses ouvrages est la solidité. Mais ce qu'on admire encore davantage c'est le modèle en bois, de l'église de Saint-Pierre, qu'il fit construire par *Labacco*, son disciple et son domestique, et qui coûta 4,184 écus. Ce que *Peruzzi* fit de *Bramante*; *Michelangelo* le fit aussi de *Sangallo*. Dans l'exécution de je ne sais quel autre modèle, commandé par Paul III, cet artiste se vit préférer non seulement *Michelangelo*, mais aussi un certain *Melighino*, plus favorisé par ce pape que savant dans son art. Il mourut en 1546, et fut enterré dans l'église de Saint-Pierre dont il était l'architecte.

Nous voici arrivés à ce *Michelangelo* qu'après l'*Ariosto* tout le monde s'accorde à regarder comme un *Ange divin* (1), *Tiraboschi*, en parlant de lui, s'est contenté de dire que la nature a pro-

(1) *Michel, più che mortal, Angel divino.*
Furioso, c. XXIII.

duit peu d'hommes qu'on puisse lui comparer (1). Nous disons plus : depuis *Vinci*, aucun artiste ne se livra à un plus grand nombre d'occupations différentes, ni ne devint, dans chacune, aussi original que lui. Ceux mêmes qui en embrassèrent plusieurs ne se distinguèrent que par une seule. Dans *Michelangelo*, nous admirons à la fois le peintre, le sculpteur, l'architecte, l'ingénieur, je dirais même, le poète. La construction de l'église de Saint-Pierre, qu'il dirigea durant dix-sept ans, la sépulture de Jules II, la chapelle Sixtine, le Moïse, et parmi tant de tableaux, ce Jugement dernier qui dispute au Dante le mérite de son *Enfer*, et plus encore, la vigueur de son coloris ; ses fortifications faites pour l'état de l'Église ou pour sa patrie, ses poésies mêmes font preuve de ce que nous venons d'avancer. Les grands, le peuple, tous les artistes, ses rivaux eux-mêmes furent forcés de l'admirer et de l'imiter. Jules II, qui osait menacer les rois les plus puissans de l'Europe, se vit presque obligé de lui adresser des prières pour obtenir qu'il reprît et continuât ses ouvrages à Rome. Tous les papes, depuis lui jusqu'à Pie IV, si l'on en excepte Adrien VI, l'honorèrent de leur confiance, et le comblèrent de leurs bienfaits. Alphonse, duc de Ferrare, la république de Venise, François Ier, Soliman lui-même, cherchèrent vainement à l'at-

(1) *Storia della letter. ital.* t. VII, p. 1613.

tirer à leur cour. Cosme de Médicis, à la famille duquel il devait son éducation et sa première renommée (1), ne put gagner sur lui qu'il vînt terminer les embellissemens dont il avait commencé d'orner sa patrie. Malgré l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de seconder les désirs de ces grands personnages, les marques les plus éclatantes de leur estime et de leur affection le suivirent jusqu'au dernier jour de sa vie. Il mourut à Rome, en 1564, à l'âge de presque quatre-vingt-neuf ans; et depuis cette époque, l'admiration que l'on eut pour lui n'a point diminué. Les Florentins voulurent transporter ses dépouilles mortelles dans sa patrie. On célébra ses obsèques avec la plus grande magnificence, dans l'église de Saint-Laurent : on alla jusqu'à menacer ceux qui refuseraient de partager le deuil public (2). Plusieurs académies répétèrent la même solennité. Cet enthousiasme, que *Michelangelo* excita de son vivant, se réveille encore lorsqu'on se trouve au milieu de ses disciples et des monumens qu'éleva son génie.

Mais comment se forma ce prodige de la nature et de l'art? quelles circonstances y contribuèrent

(1) Voyez ci-dessus, t. III, p. 390.

(2) Voyez *Esequie del divin Michelangelo Bonarroti, celebrate in Firenze dall' accademia de' pittori, scultori e architettori nella chiesa di s. Lorenzo a' 28 giugno* 1564; Florence, par les *Giunti*, 1564, in-4°.

le plus? Nous avons vu tout ce que fit d'abord Laurent de Médicis pour développer le génie du jeune *Buonarroti*. Ne pouvant suivre l'artiste dans tous les détails de sa vie, nous nous bornerons à en rappeler les circonstances les plus remarquables, celles surtout qui prouvent ses grandes études, et ses connaissances théoriques, qui eurent le plus d'influence dans l'exercice de sa profession.

Michelangelo était né en 1474, à Caprèse, dans le diocèse d'Arezzo, où *Lodovico*, son père, occupait la place de *podestà*. Ses premières années furent confiées à une nourrice qui était la femme d'un tailleur de pierres. Peut-être les impressions que ce métier produisit sur le jeune *Buonarroti*, lui firent-elles connaître sa vocation. L'étude de la grammaire à laquelle il se vit astreint, l'aridité de ses préceptes et la grossièreté du précepteur, lui inspirèrent encore plus de prédilection pour l'exercice du dessin, auquel il s'amusait en secret. Son père, s'étant aperçu de ses dispositions, lui permit d'apprendre le dessin sous la direction de *Domenico Grillandajo*, un des meilleurs peintres de son temps. De cette école il passa bientôt à l'académie de Laurent de Médicis, et c'est là qu'il connut les plus grands hommes dont ce Mécène, philosophe et littérateur lui-même, formait sa société ordinaire. Profitant chaque jour de leurs lumières, il prit de plus en plus du goût pour la retraite et la méditation. Sobre et tempérant, il n'eut d'autre

passion que celle de sa profession. Il la regardait comme son épouse, et ses ouvrages n'étaient que ses enfans. Ce fut à ces objets de son amour qu'il consacra pendant sa longue vie, toutes ses pensées, tous ses soins. Rivalisant avec le *Vinci*, qui s'était particulièrement distingué dans l'anatomie, il y employa, dit-on, dix ans d'étude.

Buonarroti cultiva aussi la poésie : il fut poète lui-même. Il sentait combien cet exercice servait à développer les facultés les plus nécessaires à la perfection des beaux-arts. Le Dante était son auteur favori. Il célébra, dans ses vers, les vertus, l'exil et les écrits de ce grand poète; il enviait même son mérite et ses malheurs (1). Il avait fait de longues études sur la *Divine Comédie*, qu'il tâcha d'imiter et dans ses détails et plus encore dans sa manière. On en reconnaît les traces surtout dans son Jugement dernier. *Mazzuchelli* ne peut comprendre pourquoi *Annibal Caro* s'est permis d'avancer que *Buonarroti* n'écrivit jamais (2), tandis que le *Vinci* écrivait tout ce qu'il pensait. Mais le *Caro* était probablement si surpris du nombre prodigieux des formes et des plans qu'il dessina tous les jours, qu'il lui parut qu'il n'avait jamais écrit de sa

(1) Voyez ses sonnets :

Dal mondo scese a' ciechi abissi, e poi, etc.

Quanto dirne si dee, non si può dire, etc.

(2) *Scrittori d'Italia*, t. VI, p. 2350, R. (34).

vie. Que sont enfin, comparés à ses dessins et à ses chefs-d'œuvre, le peu de Lettres que nous avons de lui, ses Commentaires, un Mémoire sur un sonnet de Pétrarque, et ses Additions à la *Règle* des cinq ordres d'architecture de *Vignola* (1)? Ses poésies mêmes, qui ne parurent pas de son vivant, ne purent fixer beaucoup l'attention de ses contemporains, quoique le *Varchi* eût commenté quelqu'un de ses sonnets (2), et que *Guiducci* eût publié quelques Mémoires sur ses *Rime* (3). Mais telles qu'elles sont, si elles ne soutiennent pas le parallèle avec ses ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, elles prouvent assez les études littéraires dont ce grand artiste s'était occupé. Sans prétendre les comparer aux poésies de Pétrarque et du Dante, nous ne craignons pas d'affirmer qu'elles sont supérieures à un grand nombre de celles de ses contemporains (4).

---

(1) Plusieurs de ses lettres se trouvent en divers recueils, et surtout dans la *Vie* qu'en a écrite le *Vasari*. En 1754, on imprima à Rome la *Regola delli cinque ordini d'architettura di Jacopo da Vignola, con la nuova giunta di Michelangelo Buonarroti.*

(2) *Non ha l'ottimo artista alcun concetto,* etc.

(3) Voyez *Prose fiorentine*, vol. I, part. V, p. 130 et 139.

(4) *Rime di Michelangelo Buonarroti il vecchio*; Florence, par les *Giunti*, 1623. On les a réimprimées à Florence, en 1726, par *Domenico Maria Manni*, et en 1746, par *Gori*, et dernièrement à Paris, par M. *Biagioli.*

On a dit que la plupart de ces *Rime* furent composées par la célèbre *Vittoria Colonna*, dont nous avons apprécié ailleurs les talens et les vertus (1), et que le poète artiste préconisa et aima passionnément. J'ignore si cette femme illustre qui, pendant son long veuvage, refusa les plus grands partis, fut préoccupée de la même passion pour *Buonarroti*, et si celui-ci continua de l'aimer encore lorsqu'elle se fut consacrée, à Viterbe et à Rome, aux exercices de piété. Il est cependant incontestable qu'elle lui adressa des lettres, dictées par le plus vif intérêt, qu'elle fit même des courses jusqu'à Rome, où demeurait son amant, et qu'elle aimait à s'entretenir souvent de ses qualités. Mais il n'est pas moins vrai qu'on n'aperçoit aucun indice de sa passion dans ses *Rime*, pendant que le *Buonarroti* en a laissé tant de preuves dans les siennes. Il se montre fier de l'aventure qui lui fit connaître son amante; dès qu'il la vit et qu'il aima, il se crut digne d'elle; il s'éleva au-dessus de la foule, et sentit que son amour serait immortel comme ses ouvrages (2). Quoique sa passion soit tempérée, suivant la mode du temps, dans le laboratoire platonique, il y mêle toujours les couleurs des beaux-arts qu'il professait. Il retrace en

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 388, etc.

(2) *Rara ti scelsi, e me tolsi dal volgo,*
E fia con l'opre eterno anco il mio nome.

même temps les mystères de l'amour et de ce beau idéal où l'artiste puise le modèle de ses propres conceptions. Il attribue même à celle qui l'inspirait la perfection de ses ouvrages (1). Enfin, il imita ses vertus, et se dévoua comme elle à la piété. Il lisait souvent la Bible, et ne cessa de respecter les principes et les écrits du *P. Savonarola*. Ainsi, conciliant les intérêts de l'amour avec ceux de la religion et de la liberté, il finit comme *Vittoria Colonna*, par composer aussi des poésies pieuses. La mort fut une de ses pensées les plus dominantes; il en fit le sujet de beaucoup de ses vers, et peut-être eut-elle beaucoup d'influence sur le caractère de son dessin et de son coloris.

Il faut placer ici *Baccio Bandinelli*, né à Florence, en 1487, et mort en 1559. Initié par son père dans l'art du dessin, et perfectionné à l'école de *Michelangelo*, il se distingua dans la peinture et surtout dans l'architecture. Ses dessins ont été regardés comme dignes de son maître; mais ses tableaux manquaient de coloris. Parmi ses statues qui ornent Rome et Florence, on distingue sa copie du fameux Laocoon, qui fut placée dans les jardins des Médicis.

Jacopo Sansovino, de Florence, fut celui qui approcha le plus du *Buonarroti*. Il était né, dit le

---

(1) *Nascendo, mi fu data la bellezza,*
Che di due arti m'è lucerna, e specchio.

Temanza (1), pour surpasser tous les autres, si *Michelangelo* n'eût point existé. *Antonio Tatti*, son père, l'avait confié à la direction d'*Andrea Contucci*, qu'on appelait *Sansovino*, du nom de sa patrie, Mont-Sansavino ou Sansovino, et qui jouissait d'une grande réputation par ses ouvrages de sculpture et d'architecture. L'élève apprit bientôt tout ce que son maître pouvait lui enseigner, et pour preuve de sa reconnaissance, il en prit et en perpétua le surnom. Il se montra d'abord grand sculpteur, et devint ensuite un architecte plus grand encore. A Florence, *Sangallo* ayant remarqué son mérite, l'amena à Rome, et *Sansovino* travailla pour ces deux villes jusqu'en 1527. Les désastres de Rome, qu'il partagea à cette époque avec tant d'autres, lui firent abandonner cette ville. La France lui offrit un asile honorable et la protection de François Ier. *Sansovino* préféra le séjour de Venise; et ce fut là qu'il déploya son talent et ses connaissances, surtout dans l'architecture. La république le nomma bientôt son premier architecte, et il l'embellit par de nouveaux édifices, tels que la maison de la Monnaie, le palais des *Cornaro*, l'École de la miséricorde, et d'autres monumens magnifiques. Malheureusement la voûte de la bibliothéque de Saint-Marc tomba en 1545, et cet événement menaça de ruiner la réputation de son

(1) *Vita di Sansovino*, Venise, 1752.

auteur. Il perdit pour quelque temps son emploi et sa liberté ; il fut même condamné à une amende de mille ducats. Mais son mérite réel fut bientôt reconnu. Une partie de l'amende fut payée par des amateurs ; le gouvernement lui rendit sa place, et les preuves nouvelles qu'il donna de son habileté, lui rendirent la faveur du public. *Sansovino* mourut en 1570, presqu'à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans (1). On voit son portrait et ceux de l'*Aretino* et de *Tiziano*, ses amis, dessinés par lui-même, et gravés sur les portes de bronze de la sacristie de Saint-Marc. Le *Scamozzi* assure que *Sansovino* avait aussi composé un Traité sur l'art de bâtir, ce qui prouverait encore davantage ses études et ses connaissances théoriques.

Bartolommeo Ammanati, né à Florence, en 1511, fut instruit dans les arts du dessin par *Baccio Bandinelli* ; il se perfectionna dans la sculpture, à Venise, sous la direction du *Sansovino* ; et devint, comme son maître, un illustre architecte. Dans toutes les villes de l'Italie où il cherchait de nouvelles connaissances, il laissa quelque monument de sa profession. *Baldinucci* a donné un catalogue exact de ses ouvrages (2). Au dire de ce biographe,

---

(1) Voyez sa *Vie*, réformée par le *Vasari*, et publiée à Venise, en 1789, in-4°, par l'abbé *Morelli*.

(2) Voyez sa *Vie* dans les *Notizie de' professori di disegno*.

l'*Ammanati* avait aussi composé un traité, intitulé *La Città*, la cité, où il avait tracé le plan d'une grande ville, en disposant toutes ses parties principales suivant les classes et les besoins de ses habitans. Malheureusement cet ouvrage fut dispersé; le mathématicien *Vincenzo Viviani* en recueillit à peine quelques fragmens en deux volumes, qu'il donna à *Luigi del Riccio*, son grand ami. Ils furent dans la suite acquis par le prince Ferdinand de Médicis. On ignore maintenant leur sort. *Laura Battiferri*, une des femmes poètes de son temps (1), intéressa tellement cet artiste qu'il l'épousa, et suivit ses conseils en ce qui concerne la piété. L'*Ammanati* fit de tels progrès sous la direction de sa femme, qu'il adressa à l'académie de dessin de Florence, dont il avait été consul, une lettre dans laquelle il se proposait de persuader les académiciens de ne plus peindre des figures à nu (2).

L'école de *Buonarroti* produisit, parmi tant d'autres, les deux *Allori*, *Angelo* et *Alessandro*, désignés par le surnom de *Bronzino*, l'un et l'autre artistes et poètes à la fois. *Angelo* était né au commencement du siècle, et mourut à Florence, en 1570. Outre ses nombreux tableaux, dont s'honore sa patrie, il avait publié beaucoup de poésies,

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 417.

(2) *Lettera agli ornatissimi Accademici del disegno*; Florence, 1582 et 1687, in-4°.

surtout dans le genre badin et burlesque (1). Mais ce qu'il nous laissa de plus important, ce fut *Alessandro*, son neveu. Né à Florence, en 1535, et orphelin à l'âge de cinq ans, celui-ci fut recueilli et élevé dans les arts du dessin par *Angelo*, son oncle. Ses progrès dans la peinture furent si rapides, qu'à l'âge de dix-sept ans, il mérita de voir placer un de ses tableaux dans la chapelle d'Alexandre de Médicis. Il voulut encore se perfectionner sur les ouvrages de *Michelangelo*, son second maître, dont il saisit mieux que tant d'autres la manière et la précision du dessin. Le nombre de ses ouvrages et la variété de leurs genres ont été extraordinaires. Il sacrifia souvent le coloris au dessin; mais il ne manqua ni d'expression ni d'invention. Il s'amusait aussi, comme son oncle, à cultiver les Muses enjouées. Il avait composé un traité en dialogue, sur les principes du dessin, qui s'est perdu, et dont *Borghini* et *Baldinucci* ont vu des fragmens manuscrits. Il mourut en 1607, et laissa au siècle suivant le célèbre *Cigoli*, son élève, qui devint le plus grand coloriste de l'école florentine.

L'école romaine disputa bientôt à la florentine son mérite et son éclat, surtout lorsque le goût des Médicis et d'autres papes, amateurs des beaux-arts,

(1) On vient d'en publier aussi d'un genre sérieux, qui étaient inédites. Voyez *Rime inedite di Raffaello Borghini, e di Angiolo Allori, detto il Bronzino*; Florence, 1822.

se réunit au luxe de leur cour, et à l'influence religieuse que Rome exerçait sur tout le reste de l'Italie. Les artistes les plus célèbres de tous les pays, et les monumens les plus étonnans de leur génie, brillèrent dans cette capitale du monde chrétien. Ce fut au milieu d'eux que se forma cette nouvelle école. Elle fut établie par *Raffaello* et par *Giulio*, Romain; mais à côté de ceux-ci on voyait en même temps les *Peruzzi*, les *Sangallo*, et surtout *Michelangelo*, travailler pour la gloire de leur école. La basilique du Vatican pourrait, elle seule, rendre cette ville supérieure à toutes les autres; mais combien de chefs-d'œuvre ne la placent-ils pas, au moins sous ce rapport, au niveau de l'ancienne Rome?

Ce ne fut pas cependant le nombre et l'éclat de ces artistes et de leurs monumens, mais le nouveau degré de perfection, et surtout l'expression la plus complète du beau idéal, qui distinguèrent l'école romaine. Probablement les chefs-d'œuvre de l'antiquité, qu'on avait découverts, et que Rome présentait comme les vrais modèles du goût aux yeux des artistes, donnèrent à cette nouvelle école sa première direction. Sans doute ils durent exercer une grande influence sur ses fondateurs et sur tous ces artistes étrangers qui, élevés dans des écoles différentes, puisèrent dans la romaine quelque une des qualités qui lui étaient propres. Signalons maintenant les artistes qui lui ont donné plus de

considération soit par leurs connaissances, soit par leurs monumens.

Raffaello est regardé comme le fondateur de l'école romaine; mais comme il semble avoir pris d'abord sa manière dans l'école de *Pietro Perugino*, il est nécessaire de faire quelque mention de celui-ci. Le nom de ce peintre était *Pietro Vannucci*. Né dans la ville de la Pièvе, il apprit son art sous les meilleurs artistes de Pérouse et de Florence, et se fit bientôt admirer par ses contemporains. Quoique sec dans ses tableaux, comme tous les peintres de son temps, il donna le premier plus de grâce aux têtes et au mouvement de ses figures, et nuança encore mieux les couleurs. Il laissa un grand nombre d'élèves (1), et surtout *Raffaello* qui, tout en s'éloignant de son style, n'oublia jamais entièrement les premiers traits qu'il avait appris de son maître. Comme le *Perugino* ne mourut qu'en 1524, il put bien voir de combien son élève, jeune encore, l'avait surpassé.

Raffaello était né en 1483, à Urbin dont il prit le nom, au lieu de *Sanzio* qui était celui de sa famille. Il mourut avant son maître, et une année avant Léon X, en 1520; ce court intervalle de trente-sept ans, qui borna sa vie, ne fut qu'un développement progressif et rapide de son génie, et une reproduction inépuisable de ses chefs-d'œuvre.

(1) Voyez les *Lettere perugine*, etc.

On ne comprend pas comment il a pu achever, en si peu de temps, un aussi grand nombre d'ouvrages, et tous si parfaits. Il y portait néanmoins tant de soins, qu'on espéra diminuer leur mérite, en disant qu'ils sentaient plus l'étude, qu'ils ne prouvaient de talens naturels (1). Il réunit dans ses tableaux le plus grand nombre de qualités, et donna à chacune le plus haut degré de perfection. On lui reconnaît la plus grande pureté de dessin, l'expression la plus heureuse et la plus convenable aux différens degrés des passions, cette grâce, toute à lui, et sans laquelle la beauté même n'est jamais parfaite, le coloris le mieux nuancé surtout dans ses fresques et dans ses portraits, enfin, ce talent d'invention et de composition qui le rendait supérieur à tous ceux qui l'avaient précédé. Tout prouvait en lui une force de sensibilité et d'imagination, capable non seulement de réveiller au besoin les impressions de son âme et les mouvemens de son cœur, mais de les exprimer d'après le type le plus parfait qu'il en avait conçu. *Vinci* et *Buonarroti* s'étaient efforcés d'expliquer la théorie et le caractère de cette perfection idéale; mais aucun ne l'a mieux fait sentir par son exemple que *Raffaello*. Il semblait en avoir le moule archétype dans sa

(1) C'est le *Condivi* qui nous assure avoir entendu que *Raffaello non ebbe quell' arte da natura, ma per lungo studio*. Voyez sa *Vie de Buonarroti*, n° 67.

tête. C'est là qu'il améliorait la nature en la corrigeant; il disait avec la naïveté d'un grand homme, en écrivant à *Baldassar Castiglione* (1) : « Faute de bons juges et de belles femmes, je ne me sers que d'une certaine idée qui me vient dans la tête. » C'est dans ce genre d'inspiration qu'il puisa tous ses chefs-d'œuvre, et surtout ces têtes et ces visages que tout le monde, d'après le *Vasari*, regarde comme surnaturels.

Le *Vasari*, trop préoccupé, sans doute, de l'excellence de *Raffaello* dans la peinture, oublia d'apprécier aussi son talent dans l'architecture. Cependant il avait donné, en ce genre, plusieurs dessins fort élégans; et il déploya tant d'habileté dans la théorie et dans la pratique de cet art, qu'à la mort de *Bramante*, dont il avait été l'élève, il eut la direction des ouvrages du Vatican. *Tiraboschi* prétend qu'il s'exerça aussi dans la sculpture (2); il croit en trouver la preuve dans une lettre de *Baldassar Castiglione*, où il paraissait désirer de savoir si *Giulio Romano* possédait un enfant de marbre, de la main de *Raffaello* (3). Après avoir rappelé en peu de mots le mérite de cet artiste et le caractère de ses ouvrages, examinons maintenant de quelles études il s'est principalement occupé.

(1) *Lettere pittoriche*, t. I, p. 84.

(2) *Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 1610.

(3) *Lettere pittoriche*, t. I, p. 128.

Le père de *Raffaello* n'était qu'un peintre médiocre de son temps. Ce fut lui probablement qui donna à son fils de l'inclination pour son art, et bientôt il le confia à *Pietro Perugino* pour la développer et la diriger. L'élève ayant appris en peu de temps tout ce que son maître pouvait lui enseigner, se rendit à Sienne et à Florence, pour étudier les cartons plus instructifs de *Vinci* et de *Buonarroti*. Il connut *Masaccio* et *F. Bartolommeo della Porta*. Peut-être, au dire de *Lanzi*(1), ne vit-il pas *Michelangelo* ni son carton, lorsqu'il alla pour la première fois à Florence; mais il est probable qu'il y connut le *Vinci*, et qu'il apprécia plutôt sa manière; car on aperçoit plus de conformité entre les chefs-d'œuvre de celui-ci et ceux de *Raffaello*. Cependant le *Vasari* avait avancé qu'il emprunta beaucoup de l'école de *Michelangelo*. Mais, quand même il se fût applaudi d'être né à l'époque de ce grand artiste, il serait certain qu'à mesure qu'il acquérait de nouvelles connaissances, loin de s'asservir à la manière des autres, il perfectionnait de plus en plus celle qu'il s'était créée (1).

Quoiqu'il ait consacré la plus grande partie de son temps à l'exercice de son art, il ne négligea point les études théoriques dont il pouvait profiter. Il cultiva l'anatomie, l'histoire, la littérature, la

---

(1) *Lanzi*, *Storia pittorica*, t. II, p. 60.

poésie. On a même de lui quelques sonnets (1). Aucun peintre n'étudia l'antique plus que lui. Il consultait même les maîtres en ce genre, tels que *Bembo, Castiglione, Giovio, Navagero, Ariosto*, etc. Mais la preuve la plus incontestable de la culture de son esprit et de la part qu'elle eut dans l'exercice de son art, se trouve dans ses chefs-d'œuvre qu'il a transmis à l'admiration des siècles. Les tableaux de la poésie, de la théologie, de la philosophie et de la jurisprudence, qui ornent la galerie des sciences du Vatican, cette école d'Athènes qui retrace un poëme philosophique, et tant d'autres monumens où l'on remarque l'observation la plus religieuse des costumes et des mœurs, ne peuvent être que le résultat des connaissances les plus étendues.

L'étude et l'amour de l'antique lui firent concevoir le plus grand projet qui l'obligea de faire des recherches et des essais plus grands encore. « J'espère, écrivait-il à son grand ami *Baldassar Castiglione*, venir à bout de mon entreprise, d'autant plus que S. S. vient d'approuver mon plan, apprécié par divers connaisseurs. Mais ma pensée va plus loin encore. Je voudrais retrouver les belles formes des anciens édifices; et je ne sais si mon vol finira comme celui d'Icare. Vitruve est pour moi une grande lu-

---

(1) Voyez les notes de *Piacenza* à l'Histoire du *Baldinucci*, t. II, p. 371.

mière; mais ce n'est pas assez pour réussir (1).» Ce fameux projet dont cette lettre ne donne qu'une idée, *Cœlio Calcagnini* le fait connaître d'une manière précise. Il voulait, dit-il, rendre à la moderne Rome l'aspect de l'ancienne, en déterrant ses monumens et en restaurant les autres suivant leur forme et leur position véritables (2). Il avait pour cela rédigé un mémoire topographique sur Rome antique dont il avait tracé le dessin. Malheureusement il n'existe plus de ce beau travail qu'une lettre adressée à Léon X, sur le même sujet, lettre qu'on avait attribuée au *Castiglione* lui-même (3). Cependant le mémoire et le plan avaient reçu la dernière main, si l'on en croit *Marcantonio Michieli*, écrivain contemporain, dont l'abbé *Morelli* a rapporté un passage bien plus détaillé que celui du *Calcagnini* (4). Que n'aurait donc pas produit

(1) *Castiglione*, *Lettere*, t. I, p. 172.

(2) *Nam et montibus altissimis, et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem et rationem revocata, ita Leonem pontificem, ita omnes quirites in admirationem erexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant. Oper.* p. 101.

(3) L'abbé *Francesconi* a, le premier, revendiqué cette lettre en faveur de *Raffaello*, dans un de ses opuscules.

(4) Voyez les *Annotations* à la *Notizia d'opere di disegno*, écrite en 1550, et publiée à Bassano, en 1800, p. 210.

Raffaello s'il avait vécu aussi long-temps que *Buonarroti*? Sa mort prématurée est d'autant plus déplorable, qu'elle fut causée, dit-on, par l'excès des plaisirs de l'amour; *Buonarroti*, au contraire, dut sa longue vie à sa continence et à sa sobriété.

Raffaello laissa une école plus nombreuse que celle de *Michelangelo*. Il montra même plus d'intérêt que lui, à former et à favoriser ses élèves. Celui qu'il aima le plus fut sans doute *Giulio Pippi*, qui prit le surnom de *Romano*, et que son maître désigna pour son successeur et pour son héritier. Il entreprit d'achever les ouvrages que *Raffaello* avait projetés ou laissés imparfaits, et partagea cette entreprise avec le *Fattore* et *Perino del Vaga*, ses compagnons d'école. Il professa l'architecture, et il aurait même occupé la place de son maître au Vatican, si les suites fâcheuses de ce qu'on pourrait appeler une étourderie de jeunes gens ne l'eussent obligé d'abandonner Rome. *Marcantonio Raimondi* eut l'imprudence de graver seize estampes, dessinées par *Giulio Romano*, et dont les sujets expliqués par autant de sonnets de l'*Aretino*, furent regardés comme très scandaleux. Clément VII en fit une affaire de religion. L'*Aretino* eut le bonheur de s'enfuir; *Raimondi* fut jeté dans un cachot et exposé à être pendu; *G. Romano*, qui heureusement se trouvait à Mantoue, évita les poursuites de son gouvernement. Ce qui fut un malheur pour Rome, produisit l'embellissement de Mantoue. Cet

artiste fit d'une écurie le palais magnifique du *Te*. C'est là qu'on voit la hardiesse de son style, et le feu de sa composition. Mantoue elle-même fut en quelque sorte recréée par lui. Il mourut en 1546, à l'âge de cinquante-quatre ans. On l'admire plutôt dans le dessin que dans l'exécution. Le trop d'étude qu'il y portait, dit *Vasari*, nuisait à la vivacité et à la chaleur avec lesquelles il dessinait ses tableaux. Aucun artiste n'a plus que lui fait preuve d'érudition dans ses ouvrages.

Pendant l'absence de *Giulio Romano*, le *Fattore* et *Perino del Vaga*, son beau-frère, continuèrent les travaux du Vatican, qu'ils avaient commencés sous la direction de *Raffaello* et de *Giulio*. Quoiqu'ils soient tous deux originaires de Florence, ils n'appartiennent qu'à l'école romaine. Le *Fattore*, dont le premier nom était *Gianfrancesco Penni*, fut l'homme d'affaires de son maître, et même son héritier. Il mourut en 1528, âgé de quarante ans. *Perino del Vaga* ou *Buonaccorsi* soutint l'école romaine jusqu'en 1547, époque où une mort soudaine le surprit au milieu de ses travaux. Il réussit surtout dans les grotesques et les ornemens qu'on a regardés même comme supérieurs aux anciens. Après le sac de Rome, arrivé en 1527, on vit décliner de plus en plus l'école romaine. Plusieurs élèves de *Raffaello* furent dispersés ; et la mort du *Fattore* et de *Perino del Vaga* fit sentir encore plus sa décadence.

Cependant une école nouvelle s'était élevée à Venise, dont elle prit le nom. Les productions nombreuses dont elle embellit cette ville, la mirent à même de disputer de gloire avec les deux écoles de Florence et de Rome. Les artistes vénitiens s'étaient bien aperçus qu'ils auraient fait de vains efforts pour exceller dans l'exactitude du dessin de l'école florentine, et dans l'élégance des formes de l'école romaine : ils s'ouvrirent une nouvelle route pour se faire distinguer dans la même carrière. Ils cherchèrent et réussirent à donner au coloris la perfection qu'il n'avait pas encore obtenue. Les effets prodigieux de la lumière et cette richesse infinie de couleurs dont la nature se pare et s'embellit tous les jours, furent l'objet principal de leur étude et de leur imitation; et, s'emparant par ce moyen de l'art magique de colorier, ils obligèrent tous les autres à les reconnaître pour les premiers maîtres dans ce genre de talent.

Celui qui donna naissance à cette manière fut *Tiziano Vecelli*, né en 1477, dans la terre de Piève, dans le Frioul. *Gentile* et *Giovanni Bellini*, artistes très estimés de leur temps, lui donnèrent les premières leçons de dessin; et il ne négligea pas l'étude des belles-lettres sous la direction de *Giambattista Egnazio*. Bientôt on l'annonça comme un des meilleurs poètes de son âge; et lors même qu'il se consacra tout entier à la peinture, il ne cessa jamais de cultiver les Muses et de les faire concourir au

perfectionnement de son art. Il tâcha d'avoir accès auprès de *Giorgione* pour mieux connaître et apprécier sa manière; mais celui-ci, qui aperçut et redouta ses progrès, lui refusa l'avantage de sa familiarité. Cependant la force du talent du nouvel artiste et son nouveau genre de perfection le firent bientôt admirer de toute l'Europe. Paul III, plus heureux que Léon X, réussit à l'attirer à Rome; le duc de Ferrare, Charles-Quint, Philippe II, tous les personnages les plus illustres de son siècle, le comblèrent d'honneurs et de bienfaits; l'artiste, décoré du titre de chevalier et de comte palatin par Charles-Quint, rendit ses protecteurs immortels par leurs portraits, infiniment plus précieux que leurs faveurs. Aucun peintre n'a mieux imité la nature, surtout dans les femmes et les enfans. Il préférait toujours la vérité à la nouveauté. Il se fit encore distinguer par ses paysages. L'*Algarotti* le regardait comme l'*Homère* parmi les peintres de ce genre (1). L'art de la mosaïque, négligé dans tout le reste de l'Italie, fut conservé et relevé, à Venise, par les soins de *Tiziano*. Ce fut sous sa direction que *Valerio* et *Francesco Zuccati*, de Trévise, excellèrent dans ce genre.

Aucun des artistes de ce siècle n'a joui d'une vie plus longue et de plus d'aisance que lui. Il mourut à Venise, en 1576, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf

(1) *Saggio sopra la pittura*, *Opere*, t. II, p. 160.

ans. Tout occupé de son art, il n'abandonna jamais la littérature ni les hommes qui la cultivaient. On a de lui un *Épitome du corps humain* (1), une *Harangue* latine, adressée, en 1575, au doge Louis *Mocenigo* (2), et plusieurs lettres qui prouvent ses connaissances et ses relations littéraires. On lui attribue aussi quelques *Épigrammes* latines. Dans la conversation, on remarquait toujours son esprit et son érudition. Il fut un des plus savans et des plus vertueux artistes de son temps.

Jacopo Robusti, surnommé le *Tintoretto*, petit teinturier, du métier de son père, était né à Venise, en 1512; s'étant consacré à la peinture, il tâcha d'améliorer la manière de *Tiziano*, son maître. S'il est vrai que celui-ci le traita comme il avait été traité par *Giorgione*, il faut dire ou que le *Tintoretto* avait mérité ce traitement, ou que *Tiziano* avait oublié sa bonté naturelle. Enfin il s'étudia à combiner, le mieux possible, le coloris de son maître avec le dessin de *Buonarroti*. L'histoire de ses études et de ses essais est une grande leçon pour les jeunes artistes. Il voulut se procurer tous les moyens plus ou moins nécessaires pour développer et perfectionner son talent. Malheureusement il n'en profita pas toujours dans l'exécution

(1) *Epitome del corpo umano.*

(2) *Maffei*, *Esame dell' eloquenza di monsignor Fontanini*, p. 48.

de ses ouvrages. Comme il avait beaucoup de verve et d'esprit, il ne leur donna pas tout le travail et tout le temps que demandait leur perfection. Mais il rachète toujours ses défauts par le jeu de la lumière et par le mouvement de ses figures. Le *Tintoretto* mourut en 1594, et laissa parmi ses élèves *Domenico*, son fils, héritier de son art, mais non de son talent.

Le *Tintoretto* eut un compétiteur dans *Paolo Caliari*, dit le *Veronese*, du nom de Vérone, sa patrie. Il était né en 1538, et mourut en 1588. Son père voulait en faire un sculpteur comme lui, mais *Paolo* préféra la peinture, qu'il apprit d'*Antonio Badile*, le meilleur peintre qui fût alors à Vérone. Les Véronais, en général, ont beaucoup de disposition pour les belles-lettres et pour les beaux-arts, et surtout pour la poésie. *Paolo* profita de ces circonstances; il se proposa d'améliorer le coloris, d'après la manière de *Tiziano* et du *Tintoretto*, et les surpassa dans la variété et l'élégance des ornemens. Son génie se développa encore davantage lorsqu'il vit les artistes et les chefs-d'œuvre de l'école romaine; comme en font preuve les peintures du palais public de Venise, où l'on trouve tout ce qu'on peut imaginer de plus magnifique et de plus gracieux. Aucun des artistes de l'école vénitienne n'a imité la nature mieux que lui. Il laissa moins d'ouvrages et plus d'élèves que le *Tintoretto*; mais les uns et les autres se firent encore

plus remarquer par leur perfection. L'école du *Veronese* se forma dans sa propre famille. *Benedetto*, son frère, et *Carlo* et *Gabriele*, ses fils, l'accréditèrent de plus en plus, et achevèrent ce que leur maître n'avait pas encore terminé.

Avant de finir l'histoire de l'école vénitienne, disons quelques mots de l'architecte *Fra Giocondo*, de Vérone, non moins excellent dans sa profession que dans l'étude des lettres et des antiquités. Louis XII le nomma architecte royal au commencement de ce siècle, et il bâtit, à Paris, le pont Notre-Dame et le Petit-Pont. Pendant qu'il s'occupait de ces travaux, il ne cessait de rechercher les anciens manuscrits; il trouva et corrigea les *Lettres de Pline le jeune* et le livre de Jules Obséquens *sur les prodiges* (1). Il éclaircit les *Commentaires de Jules César*. Nous lui devons la publication de plusieurs autres ouvrages anciens, et surtout celle de Vitruve (2). De retour en Italie, il présida, à Rome, avec *Raffaello* et *Antonio da Sangallo*, à la construction de Saint-Pierre. Le dernier de ses ouvrages fut le pont qu'il construisit, en 1520, sur l'Adige, à Vérone, sa patrie. On a de lui un judicieux recueil d'inscriptions, qu'il dédia à Laurent de Médicis, et quatre *Dissertations*

(1) C'est sur ces manuscrits que le vieux *Aldo Manuzio* fit sa belle édition de 1508.

(2) Faite par *Aldo*, en 1511.

adressées aux magistrats de Venise, touchant les lagunes de cette ville et la rivière de la Brenta.

Une autre école s'était en même temps développée dans la Lombardie. Nous avons vu le *Vinci* jeter les premiers fondemens de l'académie de Milan (1); mais ce fut *Antonio Allegri*, encore mieux connu sous le nom de *Correggio*, sa patrie, qui réussit à donner un caractère original, et tout propre à l'école lombarde. Il était né en 1494, et ne vécut que jusqu'à 1534. Il ne fut pas assez apprécié de son vivant; ce fut après sa mort qu'on reconnut de plus en plus son mérite, et qu'on regretta sa perte. Peut-être aucun modèle n'a-t-il eu dans la suite plus d'admirateurs et d'élèves. On croyait qu'après les chefs-d'œuvre de *Michelangelo*, de *Raffaello* et de *Tiziano*, il ne restait plus aux artistes qu'à étudier et à imiter ces modèles de perfection. Quelle fut leur surprise lorsqu'ils s'aperçurent que le *Correggio* leur avait frayé une route inconnue qui promettait une nouvelle gloire à ceux qui osaient la parcourir? Ce qui est encore plus étonnant, c'est que, moins heureux que tous les autres, il n'avait connu, dit-on, aucun de ces grands génies, ses contemporains, ni leurs chefs-d'œuvre; il ne vit ni Venise, ni Florence, ni Rome (2). Ainsi étranger à toute école, et ignorant tout ce que

---

(1) Ci-dessus, p. 348.

(2) Je ne sais pourquoi on s'obstine encore à débiter que *Correggio* fut à Rome, qu'il y étudia sur les dessins de ses

l'art avait produit de meilleur jusqu'alors, il ne consulta et n'écouta que la nature elle-même, qui seule lui inspira sa nouvelle manière. Instruit et favorisé par un tel maître, il n'est pas surprenant qu'en voyant le premier tableau de *Raffaello*, il se soit écrié : Et moi aussi, je suis peintre ! On a même été jusqu'à le préférer à *Raffaello* lui-même. Mengs, en contemplant son tableau de saint Jérôme, trouvait dans la tête de la Madeleine l'expression et la précision de *Raffaello*, l'empâtement de *Giorgione* et les teintes de *Tiziano* (1). L'*Algarotti* alla encore plus loin. « Que le génie de *Raffaello* me pardonne, dit-il, si je suis tenté de dire secrètement au *Correggio* : C'est toi seul qui me plais (2). »

On a cru, d'après le *Vasari*, que ce grand artiste était mort d'une fièvre ardente, pour avoir porté lui-même la somme de soixante écus en monnaie, de Parme jusqu'à Correggio, marchant à pied et toujours exposé à l'ardeur du soleil. *Tiraboschi* a rejeté ce fait comme très peu probable, attendu que, le *Correggio* étant mort le 5 mars, le

---

devanciers, et qu'il imita même, dans la fresque des Bénédictines de Parme, une peinture qu'on voit encore dans les cryptes de la voie Appia, quand non seulement le *Vasari*, mais aussi *Ortenzio Landi* ont dit expressément qu'*il morì giovane senz' aver potuto veder Roma. Catal.* p. 498.

(1) Sa *Vie*, p. 155.

(2) *Opere*, t. VII, p. 65; édition de Crémone.

soleil, à cette époque de l'année, ne pouvait l'échauffer beaucoup (1). Quelle que soit la véritable cause de sa mort, il est certain qu'il ne fut pas assez estimé ni favorisé de son vivant, pour subvenir à ses besoins; il fut obligé de vendre à un prix plus ou moins modique ses tableaux, qui dans la suite ont coûté des sommes extraordinaires. *Annibale Caracci*, admirant ses peintures à Parme, en 1580, ne pouvait pas se persuader que cet ange, sous forme humaine, eût été si peu connu et si peu récompensé de son vivant; mais la postérité et surtout le siècle dernier lui ont rendu justice en lui payant le tribut d'admiration que ses contemporains lui avaient refusé (2).

Si ce grand artiste n'eut pas de maître, il sut profiter de toutes les études et de toutes les connaissances nécessaires pour développer son génie. *Lanzi* s'efforce de relever toutes les circonstances réelles ou probables, auxquelles le *Correggio* fut redevable de ce développement (3). Malgré les efforts de cet historien de la peinture, il n'est pas moins vrai que cet artiste manqua de la plupart des moyens dont jouirent *Michelangelo*, *Raffaello* et *Tiziano*. Au surplus, en disant qu'il ne dut sa

(1) *Storia della letteratura*, etc. vol. VII, p. 1626.

(2) Voyez *Lettere pittoriche*, t. I, p. 85, et *Tiraboschi*, *Biblioteca modenese*, vol. VI, p. 234.

(3) *Storia pittorica*, t. IV, p. 66, etc.

propre éducation qu'à lui-même, nous ne prétendons pas exclure toute influence de circonstances plus ou moins favorables, qui opère sur tous les esprits; nous voulons dire seulement qu'il se forma plutôt par son étude et par ses réflexions que par l'enseignement et l'exemple des plus grands maîtres de l'art (1).

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il ne manqua pas de l'instruction nécessaire pour la perfection de son art. Le nom latin qu'il se donnait de *Lieto* au lieu d'*Allegro*, semble indiquer l'affection qu'il avait contractée pour la langue latine. Ses ouvrages nous prouvent qu'il connaissait très bien la perspective et l'architecture. Plusieurs de ses inventions ne purent lui être dictées que par les Muses. Telles sont surtout la *Chasse de Diane* et la *Junon* à nu, telle que l'a décrite Homère (2), peintes par le

(1) Ce qu'on a dit d'*Andrea Mantegna* et de *Ferrari Bianci*, surnommé le *Frari*, qu'on a regardés comme les premiers directeurs du *Correggio*, ne prouve rien contre notre assertion, car l'un était mort en 1506, et l'autre, en 1510; et à ces époques, le *Correggio* était trop jeune pour pouvoir profiter de leurs leçons, lors même qu'il serait assez constaté qu'il les eût reçues. Il semble plus probable qu'il travailla à Mantoue dans l'atelier de *Francesco Mantegna*, fils d'*Andrea*, comme *Lanzi* l'a bien remarqué; *loc. cit.* p. 67.

(2) *Iliade*, lib. XV.

Correggio dans un couvent de religieuses (1). Lors même qu'il aurait profité, comme on l'a dit, des conseils de *Giorgio Anselmi*, célèbre littérateur de son temps, ce ne serait qu'une preuve de plus du cas qu'il faisait des lettres et des savans. Il ne se contenta pas d'imiter la nature, il voulut la perfectionner; ce qui montre qu'il avait bien compris le vrai type du beau idéal; et peut-être ce genre de perfection qu'il cherchait dans ses ouvrages, lui fit-il négliger quelquefois la vérité des costumes.

Le *Correggio* fut suivi par *Francesco Mazzuola*, ou *Mazzolino*, surnommé le *Parmigianino*, petit Parmesan, qui, d'abord son imitateur, devint bientôt son émule. Il voulut connaître et apprécier les plus grands artistes de son temps, et surtout *Giulio Romano*, *Michelangelo* et *Raffaello*. Il étudia tellement leurs chefs-d'œuvre, qu'on disait de lui que l'âme de ce dernier était passée dans le *Parmigianino*. Malheureusement il mourut en 1540, au même âge que *Raffaello*. Cela fit dire aussi qu'il l'aurait même surpassé s'il n'était pas mort à l'âge de trente-sept ans, ou s'il avait mis plus d'attention dans l'exécution souvent trop rapide de ses dessins. Il s'était fait une manière tout à lui, et la grâce qui y domine lui fait pardonner ses imperfections. Il s'adonna à l'alchimie de son temps, et il semble s'y

(1) Dans le couvent de Saint-Paul, à Parme.

être livré au point d'y sacrifier sa fortune et sa vie. Il avait aussi appris l'art de graver, de *Marcantonio Raimondi*, et il eut le mérite d'inventer la gravure à l'eau forte.

Les quatre écoles que nous venons de caractériser, et dont nous avons désigné les artistes les plus célèbres, n'eurent de rivale que vers la fin du siècle, dans la nouvelle école qui s'éleva à Bologne, lorsque les autres étaient déjà dans leur décadence. Prévoyant qu'elle ne pourrait pas prétendre au mérite de l'originalité si elle suivait la manière de quelqu'une des écoles précédentes, et n'apercevant aucune route nouvelle pour atteindre à un genre de perfection qui l'en distinguât, elle s'étudia à les imiter toutes à la fois, en réunissant, le mieux possible, ce que leurs maîtres avaient produit de plus important. *Bologne* se glorifiait déjà d'un grand nombre d'artistes qu'il serait inutile de citer ici, parce qu'ils n'eurent presque aucune part à l'établissement de son école. Les *Caracci* en furent les vrais fondateurs; et si l'on veut chercher parmi les artistes précédens celui qui leur donna la première impulsion, ce fut le seul *Correggio*.

Lodovico Caracci naquit à Bologne, en 1555, où il eut pour premier maître le *Fontana*. Il suivit aussi l'école du *Tintoretto*, à Venise. L'un et l'autre lui trouvèrent si peu de dispositions qu'ils l'exhortèrent à renoncer à la peinture. Il était d'une telle lenteur dans ses travaux, qu'elle lui valut le sur-

nom de *bœuf*. Si ce n'était point l'effet de sa réflexion qui l'empêchait d'opérer avec rapidité, il faut en conclure qu'il ne dut son développement qu'à son étude seule et à son obstination. Il se rendit à Florence pour y connaître *Andrea del-Sarto*, et ensuite à Parme pour étudier les modèles du *Correggio* et du *Parmigianino*. Ayant appris tout ce que ces écoles avaient de plus parfait, il retourna à Bologne, et commença par jeter les fondemens d'une école nouvelle au sein de sa famille. Ses premiers écoliers furent *Agostino* et *Annibale*, ses cousins, l'un orfèvre et l'autre tailleur. Ils quittèrent leur boutique pour son atelier. *Lodovico* leur donna à étudier le *Correggio*; et, par ses leçons comme par son exemple, ils devinrent bientôt capables de soutenir le crédit de son école.

Dès qu'on aperçut leur nouvelle manière, on cria au scandale, en les dénonçant comme des hétérodoxes en peinture. Ils opposèrent aux injures de leurs adversaires leurs propres ouvrages, et *Lodovico* surtout, fort de ses lumières dans la théorie des beaux-arts, fonda en même temps, à Bologne, l'académie des *Incamminati*, dont l'objet principal était de réunir l'observation de la nature à l'imitation des grands modèles de l'art. Ce n'était pas de la peinture seule que ces académiciens s'occupaient dans leurs réunions, ils s'y entretenaient aussi des sciences physiques et mathématiques, de la littérature, de l'histoire, en-

fin de tout ce qui pouvait en quelque sorte contribuer à la perfection des beaux-arts. La poésie et la musique elles-mêmes y portaient leurs charmes, pour délasser ou pour ranimer l'imagination des artistes. On vit bientôt les autres académies désertes; et les meilleurs élèves, tels que *Guido*, *Albano*, *Domenichino*, le *Panico*, *Cesi*, et tant d'autres, quoiqu'ils eussent pris une direction plus ou moins différente, s'étudièrent tous de préférence à saisir la manière des *Caracci*. *Lodovico* tâcha d'imiter *Raffaello*, *Tiziano* et le *Tintoretto*. Mais tandis qu'il imitait les modernes, on lui reprocha d'avoir trop oublié les anciens, et d'avoir péché quelquefois dans le dessin et dans le coloris; et ce reproche, a-t-on dit, le fit mourir de chagrin, en 1619, d'autant plus qu'il vit mourir avant lui ses deux cousins. Le tombeau et le buste de ce peintre, qu'on voit dans la chapelle de Saint-Dominique, à Bologne, prouvent du moins que sa patrie lui a rendu la justice qu'on lui devait.

Agostino Caracci, né en 1558, s'étant destiné à l'orfévrerie, n'avait cependant jamais négligé les lettres et les savans. Dès qu'il fut initié dans la peinture par *Lodovico*, il fit servir à cet art toutes les connaissances qu'il avait acquises. La culture de son esprit lui donna d'abord quelque avantage sur *Annibale*, son frère; ce qui jeta entre eux quelque germe de rivalité, et les empêcha de ja-

mais s'accorder ensemble. Cependant *Agostino* suivit son frère à Rome, et l'aida, pendant quelque temps, de sa coopération et de ses lumières. Mais *Annibale*, s'apercevant des nouveaux progrès d'*Agostino*, réussit à l'éloigner de lui, sous le prétexte que son style était élégant, et non grandiose. Alors, il se rendit à la cour de Parme, où il mourut, dit-on, en 1601, d'un excès de fatigue. On y voit toujours la figure qu'il n'avait point encore achevée au moment de sa mort, et au bas de laquelle le duc fit mettre l'éloge de l'artiste qui venait d'être enlevé à la peinture.

Nous avons plus d'une preuve des connaissances de ce peintre. Il avait étudié beaucoup l'anatomie et la physiologie; il consultait souvent l'anatomiste *Lanzoni*, pour mieux connaître le jeu des articulations et des muscles. On voit le profit qu'il avait su tirer de cette étude, surtout dans ses gravures, où ses hachures sont très bien prises, et son burin toujours fier et savant. Il avait aussi composé un traité de perspective et d'architecture, dont il recommandait les théories non moins par son exemple que par ses leçons. La connaissance qu'il avait des anciens, a fait dire au *Lanzi*, qu'en regardant la fable de Céphale et de Galatée, peinte par *Agostino*, dans la galerie farnésienne, il lui semblait que les images étaient dictées par un poète, et retracées par un grec (1). Il composait

(1) *Storia pittorica*, t. V, p. 88.

même des vers, et les chantait dans l'académie au son de sa lyre. On a de lui un sonnet, où il expose l'esprit de l'école qu'on venait d'établir (1).

Il nous reste à parler d'*Annibale*, qui, quoique d'un caractère plus difficile que ses autres cousins, concourut plus qu'eux, par la force de son esprit, à soutenir l'éclat de leur école. Il était né en 1560, et mourut en 1609; il réunit, ainsi que *Lodovico* et *Agostino*, la pratique à l'enseignement; il s'occupait surtout à donner des règles aux académiciens sur l'ordonnance et la distribution des figures. Il imitait *Raffaello* et *Michelangelo*, mais il leur préférait le *Correggio*. Tout différent de *Lodovico*, il se pénétrait avec une vivacité extraordinaire des objets qui l'affectaient au premier moment, et les dessinait avec autant de promptitude que de fidélité, même long-temps après qu'il les avait vus. C'est par ce moyen qu'il fit reconnaître, dit-on, un voleur dont il ignorait le nom. Voulant répondre à son frère qui lui reprochait son peu d'érudition, il dessina sur le mur le Laocoon, en lui disant : Les poètes comme vous peignent avec la parole; les peintres comme moi, avec le pinceau. Il avait cependant reçu de *Lodovico* assez de leçons pour raisonner de son art avec beaucoup de justesse. Selon lui, un ta-

(1) *Chi farsi un buon pittor brama, e desia*, etc. Voyez *Malvasia* dans la *Vie* du *Primaticcio*.

bleau ne doit présenter que trois groupes, de quatre figures chacun. Il cherchait, dans la composition, de l'ensemble et de la majesté; il voulait que tout servît à faire ressortir le personnage principal du tableau, et qu'une espèce de repos s'étendît sur tout le reste. Quoique ces maximes eussent été enseignées long-temps avant par *Leon-Battista Alberti*, ce fut par les *Caracci* qu'elles devinrent communes aux Italiens.

Quelques uns préfèrent *Lodovico* à *Annibale*; d'autres, et en plus grand nombre, donnent la palme au dernier. Pour ce qui regarde l'imitation, il semble que *Lodovico* ait préféré *Tiziano*; *Agostino* le *Tintoretto*; et *Annibale*, le *Correggio*. Quant à ce qui concerne leur caractère, *Lodovico* se distingua plus dans l'art d'enseigner; *Agostino*, dans l'invention; et *Annibale*, dans l'expression et dans l'élégance. Enfin, l'école de Bologne réunit les perfections des autres écoles de l'Italie, et plus que toutes la théorie à la pratique.

Je ne parle pas des autres écoles qui fleurirent en même temps, et qui ne furent qu'une imitation ou une subdivision de celles que nous venons de caractériser. La lombarde, ainsi que la vénitienne, se partagea en plusieurs. Ainsi chaque province, chaque ville d'Italie eut la sienne propre, telles que la véronèse, la mantouane, la génoise, la napolitaine, etc. Notre plan ne nous permet pas d'entrer dans ces détails, qui appartiennent à l'his-

toire particulière de la peinture, que l'abbé *Lanzi* a traitée avec tant de succès. Remarquons maintenant l'influence que ces écoles, et par leur moyen l'Italie, exercèrent de plus en plus dans la partie de l'Europe la plus civilisée.

Il n'y a pas de doute que les arts comme les lettres renaquirent en Italie bien avant que les autres nations les eussent accueillis. L'une eut la gloire de les devancer; il n'est resté aux autres que celle de l'imiter et de la surpasser. Pour compléter cette esquisse de l'histoire des beaux-arts, que nous venons de tracer, il nous semble nécessaire d'indiquer par quels moyens l'Italie tâcha de les répandre ailleurs, et quelles nations surent en profiter davantage.

La France fut sans contredit la première et celle qui attira dans son sein le plus grand nombre d'artistes de l'Italie. Chacune des écoles de cette nation lui donna ou prêta pour quelque temps quelques uns de ses élèves les plus distingués. Nous avons vu déjà le *Vinci* passer ses derniers jours, et mourir au milieu des Français. Après sa mort, François Ier voulant se dédommager de cette perte, fit venir à Paris *Andrea del Sarto*, né à Florence, en 1488, de *Michelangelo Vannucchi*, tailleur, ou *sarto* en italien. Soit modestie ou plutôt vanité, il prit son surnom du métier de son père. Il fit tant de progrès dans son art, d'après les cartons du *Vinci* et du *Buonarroti*, qu'on le regarda comme le

premier peintre de son époque, et que, pour sa correction, on l'appela *Andrea senz' errori*, sans défauts (1). *Lanzi* le comparait à Tibulle pour sa sensibilité. Dès qu'il parut à Paris, en 1518, ce peintre se vit comblé d'honneurs et de présens. Le seul portrait du Dauphin lui rapporta trois cents écus d'or. L'exemple fut aussitôt suivi par la foule des courtisans : chacun voulut avoir son portrait, et paya aussi largement. Tant d'honneurs et de profits ne purent lui faire oublier son pays, ni sa femme qu'il y avait laissée et qu'il aimait plus qu'elle ne le méritait. Il obtint enfin du roi la permission de revoir sa patrie ou plutôt sa femme, à condition qu'il reviendrait, sous peu de temps, à Paris; il le jura même sur l'Évangile. Dès qu'il se vit auprès de sa femme, il ne se ressouvint, ni de Paris, ni de son serment, ni de sa fortune. Il n'abandonna plus Florence, et vécut dans la misère jusqu'à 1530, dernière année de sa vie.

L'ingratitude d'*Andrea del Sarto* fit jurer aussi à François Ier de ne plus chercher aucun peintre florentin. Mais il oublia de même son serment, et appela, en 1539, à sa cour, *Rosso del Rosso*, que les Français nommèrent *Maître Roux*. Cet artiste s'était trouvé, comme tant d'autres, au sac de Rome; il fut non seulement dépouillé de tout, mais même contraint de servir de portefaix aux sol-

(1) *Lanzi*, *Storia pittorica*, t. I, p. 156.

dats, François Ier lui fit bientôt oublier ses premiers désastres par sa nouvelle fortune. *Del Rosso* retraça les actions les plus éclatantes de son Mécène, en treize tableaux dont il orna le palais de Fontainebleau. On y distinguait surtout le tableau de *l'Ignorance chassée par le roi*, sujet d'autant plus intéressant qu'il est véritable et très rare. Malheureusement il accusa d'un vol, qu'on lui avait fait, un de ses compatriotes, dont bientôt l'innocence fut reconnue. *Del Rosso* se sentit tellement pénétré de remords, qu'il s'empoisonna et mourut en 1541.

Francesco Primaticcio fut sans contredit l'artiste italien le plus heureux et le plus reconnaissant de tous ceux qui vécurent en France. Instruit dans les belles-lettres et dans la poésie, il fut peintre, architecte et modeleur en plâtre. Il travailla en France avec *Del Rosso*; et après la mort de son compatriote, il acheva ce que ce dernier avait laissé d'imparfait. François Ier le chargea de faire, en Italie, une collection de monumens antiques, et de dessiner les plus célèbres, qui décoraient la ville de Rome. A cette occasion, le fameux *Vignola*, qui l'avait aidé pour ses dessins d'architecture, l'accompagna en France. De retour à Paris, *Primaticcio* reprit ses travaux à Fontainebleau; et le roi lui conféra l'abbaye de Saint-Martin de Troyes, et l'honora du titre de son chambellan. Après la mort de François Ier, il trouva la même protection dans ses successeurs Henri II, François II, et Charles IX,

et mourut en 1570 généralement regretté et estimé. Il avait été l'élève de *Giulio Romano*; pendant son long séjour en France, il exécuta ce que le *Vinci* s'était proposé. Il instruisit les Français dans les beaux-arts, et par son exemple et par ses leçons. Il se servit même de son crédit auprès des princes, ses protecteurs, pour encourager les jeunes élèves qui manquaient de moyens pour continuer leur carrière.

Vignola, amené en France par le *Primaticcio*, y fit jeter en bronze quelques uns des modèles apportés de Rome, et donna le dessin de plusieurs bâtimens que le roi se proposait de faire élever. Mais attendu avec beaucoup d'impatience en Italie, il ne séjourna en France que deux années. De même, *Francesco Salviati*, florentin, appelé par le *Primaticcio* en 1546, ne resta en France que vingt mois. Cet illustre peintre fut élève de *Bandinelli* et du *Sarto*, et eut pour compagnon *Giorgio Vasari*, dont il suivit les principes et surpassa le talent. La richesse des inventions, la vigueur du dessin, et la vérité des costumes, sont autant de preuves de son esprit et de ses connaissances. Son caractère trop difficile lui fit abandonner la France; et après avoir enrichi l'Italie de ses productions, il mourut à Rome, en 1563.

D'autres Italiens aidèrent aussi, en France, le *Primaticcio* dans ses travaux. Celui qui se distingua le plus fut *Niccolò dell' Abate*. Il y fut appelé

en 1552, et il y resta jusqu'à sa mort, arrivée en 1571, après celle du *Primaticcio*. Né à Modène, en 1512, il étudia sous le *Begarelli*, artiste en plâtre, et suivit la manière de *Giulio Romano* et du *Parmigianino*. Ses peintures, qui ornent le château de *Scandiano*, et qui furent exécutées d'après les ordres du comte *Giulio Bojardo*, quoique plus ou moins altérées, font encore preuve du savoir et du talent de l'artiste. Elles représentent les plus beaux tableaux du poëme de l'*Ariosto*. Il avait aussi retracé à fresque, dans un cabinet de ce même château, les sujets des douze livres de l'Énéide, en autant de tableaux, qui, détachés dans la suite par les ordres du duc François III, ornent la galerie du palais ducal de Modène. Les trente-huit tableaux de la vie d'Ulysse, qu'il fit pour le palais de Fontainebleau, et les peintures qu'il avait laissées à Bologne, ont été appréciés par l'auteur de l'*Abrégé des vies des peintres*, en France (1), et par *Gian-Pietro Zanotti*, en Italie (2). *Agostino Caracci* regardait ce peintre comme un modèle de toutes les perfections de l'art (3). Mais

---

(1) T. II, p. 16, etc.

(2) *Le pitture di Pellegrino Tibaldi, e di Niccolò Abati, esistenti nell' Istituto di Bologna*; Venise, 1756.

(3) Voyez son Sonnet cité ci-dessus, p. 391.

Ma senza tanti studj, e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare,
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

ce qu'il importe encore plus de rappeler c'est que les Français, au dire de Félibien, sont de beaucoup redevables aux ouvrages de l'*Abati* et du *Primaticcio*, qui, les premiers, ont porté en France le goût de l'école romaine et le beau type de la peinture et de la sculpture anciennes (1).

La France attira aussi deux sculpteurs toscans, *Fra Giannangelo da Montorsoli* et *Benvenuto Cellini*. Le premier était religieux; et, par je ne sais quelle bizarrerie, il changea souvent de religion : il essaya de celle des camaldules, de celle des franciscains, des jésuates, des servites, pour les abandonner l'une après l'autre. Il ne fut attaché qu'à sa profession. Le cardinal de Tournon, admirant ses talens, l'amena en France, où François Ier lui donna un appointement honorable. Mais, soit que l'artiste ne fût pas payé exactement à cause de la guerre et de l'absence du roi, ou plutôt qu'il aimât à changer de séjour comme de religion, il retourna bientôt dans son pays, et orna plusieurs villes de l'Italie des monumens de son art. Naples se glorifie de lui devoir le tombeau magnifique de *Sannazaro*. Les ordonnances sévères de Paul IV firent enfin souvenir l'artiste qu'il était aussi reli-

(1) Voyez *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1685 et 1688, vol. 2. Préface, p. XXXIII; et *Lanzi*, loc. cit. t. V, p. 46.

gieux. Il distribua à ses parens tout ce qu'il avait gagné, et rentra pauvre parmi les servites. Il conserva néanmoins l'amour de son art jusqu'à sa mort, arrivée en 1564. Les Toscans le regardent comme un des fondateurs de l'académie de dessin, qu'il éclaira toujours de ses conseils et de son exemple.

Benvenuto Cellini, d'abord orfèvre florentin, devint célèbre ensuite, non moins par la sculpture que par la bizarrerie de son humeur. Il se brouillait avec tout le monde, et employait à la fois la plume et l'épée contre ses ennemis. Clément VII lui confia la défense du château Saint-Ange, assiégé par le connétable de Bourbon; et *Benvenuto* s'attribua l'honneur de l'avoir tué ainsi que le prince d'Orange. Il dit, lui-même, qu'il obtint de sa sainteté l'absolution de tous les homicides qu'il avait commis, et de tous ceux qu'il pourrait commettre pour le service de l'Église apostolique (1). Les dangers auxquels l'exposa sa bravoure, ne purent le corriger. Il a décrit lui-même ses aventures dans sa *Vie*, qu'il a rédigée. Jeté dans les prisons de Rome, par les ordres de Paul III, il en sortit aux instances de François Ier qui lui donna un asile en France. Les bienfaits du roi ne domptèrent pas l'humeur de l'artiste. Il n'épargna pas même madame d'Estampes

(1) Voyez *Storia della sua vita*. Elle parut la première fois à Naples, sous la date de Cologne, 1570, en un vol. in-4°.

que le roi aimait passionnément. Il lui fallut retourner en Italie, et il devint cher au duc Cosme, malgré ses extravagances qui l'accompagnèrent jusqu'au dernier jour de sa vie. Il mourut en 1570, à l'âge de soixante-douze ans. On ne peut comprendre comment cet artiste, ne s'étant occupé pendant sa jeunesse que des travaux minutieux de l'orfévrerie, soit devenu, dans un genre si différent, aussi célèbre par ses superbes sculptures (1). Ce qui est encore plus remarquable, il ne valait pas moins dans les connaissances théoriques de son art. On a de lui une partie d'un discours *sur les Principes et la méthode d'apprendre le dessin*. On a aussi de lui deux traités complets, l'un *sur les huit arts principaux de l'orfèvre*, et l'autre *sur la Sculpture* (2). Sa *Vie* surtout est beaucoup estimée. Si l'auteur bavarde un peu trop, il nous dédommage de son ennuyeuse prolixité par sa naïveté, par son élégance et plus encore par l'état qu'il nous transmet, des diverses connaissances de son temps. On trouve même dans ses ouvrages des aperçus de chimie qui n'étaient pas communs dans son siècle. Le docteur

---

(1) *Vasari, Vite*, etc.

(2) Florence, 1568, in-4°. On les réimprima en 1731, avec des additions. Voyez *Zeno al Fontanini*, t. II, p. 451. L'abbé *Morelli* assure qu'il existe un manuscrit de ces deux traités bien différent des deux éditions que nous venons de citer. *Codici manoscritti della Libreria Nani*, p. 20, 155.

Brewster nous a le premier assurés que *Cellini* avait déjà observé la phosphorescence du spath-fluor. On ne peut se dispenser de lire ces sortes d'écrits lorsqu'on veut apprécier le siècle auquel appartenaient leurs auteurs.

La France, outre *Vignola*, eut encore les architectes *Serlio*, *Bellucci*, *Castriotto*, et surtout *Girolamo Bellarmati*, siennois, dont François I[er] se servit, au dire du *Cellini* (1), pour fortifier la ville de Paris (2). Mais les bornes que nous nous sommes prescrites s'opposent à ce que nous en parlions plus au long.

L'exemple de la France fut plus ou moins suivi par les autres nations, qui profitèrent des travaux des artistes italiens pour embellir leur pays. *Andrea Contucci*, à qui nous devons le célèbre *Sansovino*, et dont on admire plusieurs édifices dans l'Italie, éleva, en Portugal, un magnifique palais royal et d'autres grands monumens de son art, Charles-Quint et Philippe II employèrent souvent le pinceau de *Tiziano*. *Leone Leoni*, fameux sculpteur d'Arezzo, travailla long-temps en Espagne et en Flandre. Il fit plusieurs statues pour ces princes et d'autres personnages de leur famille. L'empereur, a-t-on dit, se plaisait à le visiter dans son atelier. Il lui donna le titre de chevalier, et des

---

(1) Sa *Vie*, p. 236.

(2) Voyez *Mazzuchelli*, *Letterati d'Italia*, etc.

appointemens fixes et honorables. *Vasari* fait aussi mention de *Sofonisba Anguissola*, qui fut, pendant plusieurs années, employée comme peintre à la cour de Philippe II (1). *Federigo Zuccaro*, peintre et savant, travailla aussi, par les ordres de ce prince, à l'Escurial; et cette maison royale même ne fut construite que par *Pellegrino Pellegrini*, surnommé *Tibaldi*, bolonais, peintre célèbre et encore plus fameux architecte, que les *Caracci* appelaient le *Michelangelo* réformé. Ainsi l'Angleterre se servit de *Jacopo Aconzio* et de *Girolamo da Trevigi;* ainsi l'Allemagne profita des talens de plusieurs autres.

Si nous voulions grossir la liste des hommes qui ont honoré l'Italie, nous pourrions parler ici des arts secondaires qui tiennent plus ou moins à la science du dessin, et de ceux qui s'y sont distingués, tels que les artistes en pierres fines et cornalines, en médailles, en ouvrages très menus d'orfévrerie, en ciselure, en gravures au burin, en horlogerie, et d'autres semblables, dont plusieurs travaux, quoique très petits et souvent plus curieux qu'utiles, supposent des connaissances d'un genre supérieur (2). Mais il n'entre pas dans notre plan

(1) *Tiraboschi*, *Storia della letteratura*, etc. vol. VII, p. 1637; et *Lanzi*, loc. cit. t. IV, p. 144, et t. V, p. 306.

(2) Telle était sans doute cette invention de *Giovanni Capobianco*, de Vicence, dont *Tiraboschi* a fait mention

de nous y arrêter. Nous croyons mieux remplir notre but en donnant quelque idée de la musique, de la danse, de la décoration des théâtres, et de la déclamation, au seizième siècle, qui tiennent encore plus à l'histoire littéraire de l'Italie.

Après les efforts et la découverte de *Guido d'Arezzo*, dont nous avons déjà parlé (1), la musique subit encore des vicissitudes jusqu'à la fin du quinzième siècle. Quoique les Italiens ne l'eussent jamais entièrement négligée, ils ne recommencèrent qu'à cette époque à s'en occuper plus sérieusement. On multiplia ses écoles; on publia des compositions musicales et des écrits didactiques. Mais ce ne fut que lentement et vers la fin du seizième siècle qu'elle prit de l'essor; et, quoique plus tard, elle parut enfin avec cet éclat que les autres beaux-arts perdaient de plus en plus. On a dit, et l'on répète encore ce que *Luigi Guicciardini* a peut-être débité le premier, que de son temps les Flamands étaient, dans la science musicale, supérieurs à tous les autres peuples, et que les Italiens leur furent redevables de son étude et de ses pro-

(*loc. cit.* p. 1642), et qui parvint à renfermer des montres dans une bague. On peut trouver encore des exemples de productions plus ou moins extraordinaires dans les *Pensieri d'Alessandro Tassoni* (Lib. X), qui sont de nouvelles preuves du talent et de l'esprit de leurs auteurs.

(1) Voyez ci-dessus, t. I, p. 134.

grès chez eux (1). *Guicciardini* avait publié cette assertion dès 1567, et il la confirma en 1588 (2). D'après son autorité, on pourrait croire que, même vers la fin du seizième siècle, la musique, en Italie, n'était enseignée, composée et exécutée que par des Flamands; ce qui ne serait pas du tout conforme à l'histoire de ce siècle ni à celle de l'art. Cherchons à réfuter cette opinion, peut-être un peu mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici, et présentons, ainsi que le doit faire tout historien, les faits qui seuls peuvent déterminer le véritable état de la musique, dans ce siècle, chez les Italiens.

On a remarqué que Lionel, duc de Ferrare, depuis 1441, fit venir de France des chanteurs (3), et que *Galeaz Sforce* entretenait à sa cour des musiciens ultramontains (4). Il est aussi incontestable que Jean Tinctoris et Adrien Villaert prirent part, l'un à la fondation de l'école de Naples, et l'autre à celle de l'école de Venise. Mais en est-ce assez pour conclure que les Italiens ne connussent plus la musique, et que l'école de *Guido* fût entièrement détruite? On pouvait bien appeler des étrangers, soit par vanité, soit même

(1) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 454.

(2) Dates des deux éditions qu'il fit de sa *Descrizione dei Paesi-Bassi*, dans laquelle on trouve cet éloge des Flamands.

(3) *Muratori*, *Annal. Est.*

(4) *Morigia*, *Antich. di Milano*, p. 161.

par besoin; car l'Italie n'ayant pas, comme les autres nations, une seule capitale et une seule cour, devait pourvoir de musiciens et de maîtres la plupart de ses villes qui voulaient figurer également dans tous les beaux-arts. Elle pouvait donc employer des artistes étrangers, comme des étrangers le faisaient en même temps des italiens; mais cela ne prouvera jamais qu'elle n'eût plus d'artistes nationaux, et encore moins que l'art y eût perdu de sa supériorité. Cherchons des preuves encore plus positives, pour nous mieux éclaircir sur ce point de l'histoire des beaux-arts.

Plusieurs écoles existaient déjà vers la fin du quinzième siècle. Ferdinand d'Aragon avait établi celle de Naples, et Galeaz Sforce celle de Milan. Une académie philarmonique fut fondée à Bologne par Nicolas V, en 1482. Bientôt on vit fleurir celle de Venise; et plusieurs *Conservatoires* s'élevèrent dans cette ville et dans celle de Naples. On pourrait rappeler ici le nombre des fêtes qu'on donnait dans toutes les cours d'Italie, surtout à Florence, où l'on exécutait toujours des compositions musicales.

Ce goût se développa de plus en plus dans le siècle suivant. La musique fit partie de l'éducation des gens bien élevés. *Baldassar Castiglione* la considérait comme indispensable aux gentilshommes et aux dames de la cour; il en parle même comme

d'un art qu'il est honteux de négliger (1). En effet, les dames les plus célèbres qui ont figuré dans ce siècle, excellèrent presque toutes dans la musique instrumentale et vocale. Nous avons vu *Gaspara Stampa* chanter ses malheurs et ses vers en s'accompagnant de son luth (2), et *Tullia* d'*Aragona* jouer de plusieurs instrumens et chanter avec tant d'art, qu'elle étonnait les premiers professeurs de son temps (3). La duchesse *Elisabetta Gonsaga* surprenait tous ceux qui avaient le bonheur de l'entendre (4). Le *Quadrio* fait le même éloge de *Maria Cardona*, musicienne et poète à la fois, femme d'Arlate, comte de Colissano (5). Mais aucune, au dire de *Francesco Patrizj*, ne surpassa *Tarquinia Molza*, dont nous avons rappelé ailleurs l'esprit et le savoir (6), et qui fut regardée comme un prodige de l'art. Elle chantait en s'accompagnant de la lyre ou du clavecin avec tant de grâce et de goût, que l'artiste même le plus habile ne pouvait l'égaler (7).

(1) *Del Cortegiano*, lib. I, p. 84, édit. de Milan, 1803.

(2) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 405.

(3) *Mazzuchelli*, *Letterati d'Italia*, etc.

(4) C'est le sujet d'une des élégies du *Castiglione*.

(5) *Storia e Ragione*, etc. t. II, p. 235.

(6) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 422.

(7) Voyez la *Dédicace* dans le t. III, de ses *Discussions péripatéticiennes*.

La musique ne fut pas seulement l'occupation des dames, elle eut aussi des amateurs dans toutes les classes. Ils ne se bornaient pas à la répandre, et à protéger ceux qui la professaient; ils la professaient eux-mêmes; il serait trop long de rappeler ces Mécènes. Mais pourrions-nous oublier Léon X, qui, même au milieu des affaires les plus sérieuses, ne cessa jamais de s'occuper de l'exercice et de la théorie de la musique? Il chantait et jouait très bien de divers instrumens; son luth était toujours un des meilleurs ornemens de son cabinet. Il aimait souvent à s'entretenir des tons, des cordes, des nombres, des proportions; il faisait de nouveaux essais sur les instrumens, et appréciait tous les résultats de ses recherches et de ses observations. Si c'était l'occupation d'un pape, et d'un Léon X, quel avantage n'en devaient pas tirer l'art et ceux qui le cultivaient?

On trouve encore des musiciens parmi les savans, les poètes et les artistes. Leur nombre extraordinaire prouve que le goût pour cet art était dominant. Le *Vinci*, dont nous avons admiré le génie et les connaissances, ne négligea pas celles du chant et de l'harmonie. Il chantait et jouait de la lyre avec tant d'habileté, qu'il étonnait les professeurs les plus renommés de la cour ducale de Milan, et fit croire qu'il avait été appelé et protégé par *Lodovico,* dit le *Moro,* plutôt comme musicien que comme peintre et

ingénieur (1). Il ne se borna pas à exécuter la musique, il voulut encore perfectionner son instrument; il avait formé une lyre à vingt-quatre cordes d'une tête de cheval, dont une partie était garnie en argent (2). On a remarqué dans ses manuscrits le dessin d'une lyre nouvelle, et d'une viole dont le manche est tout différent des autres. Enfin, le *Vinci* jouit d'une telle réputation dans ce genre, qu'on se plut même à le représenter la lyre en main. (3)

Ajoutons au *Vinci* le *Parmigianino* et *Benvenuto Cellini*. On a dit du premier qu'il fut tellement emporté par sa passion pour la musique, qu'il lui consacra souvent les soins qu'il devait à la peinture. *Cellini* avait appris l'harmonie de très bonne heure; son père, facteur d'instrumens, lui en avait donné les premières leçons; il voulait que son fils bornât toutes ses études à celle de cet art, parce que, au dire du *Cellini* lui-même, les musiciens de son temps étaient tous des artisans très considérés, ainsi que ceux qui exerçaient les arts de

---

(1) Voyez *Amoretti, Vita di Lionardo da Vinci*, p. 25.

(2) *Vasari, Lomazzo*, etc.

(3) C'est ainsi qu'on voit son portrait au frontispice d'un traité manuscrit de musique, existant dans la bibliothéque *Triulzi*, à Milan, composé par un certain prêtre *Florentio*, et dédié au cardinal *Ascanio Sforza*. Voyez *Amoretti*, *loc. cit.*

la laine et de la soie, appelés *maggiori*, supérieurs (1). *Cellini* se perfectionna dans l'art de jouer de la flûte, sous la direction d'*Ercole del Piffero*, et s'y distingua tellement, que Clément VII le prit à son service et comme musicien et comme orfèvre (2). Le *Tintoretto* professait aussi la musique; et nous avons vu *Agostino Caracci* délasser souvent ses compagnons d'art, en chantant ses vers et en s'accompagnant de sa lyre (3).

Parmi les poètes qui s'exercèrent dans la musique, nous devons distinguer *Ercole Bentivoglio*, l'*Aretino* et le *Parabosco*, dont nous avons parlé ailleurs (4). Presque tous les improvisateurs que nous avons déjà rappelés connaissaient la musique, parce qu'ils chantaient et s'accompagnaient eux-mêmes au son de quelque instrument. Eux tous, et tant d'autres, n'étaient que des amateurs; mais qui pourrait compter le nombre des professeurs qui excellaient dans cet art, soit en exécutant, soit en composant des pièces de musique?

Anton-Francesco Doni a donné une liste de ces compositeurs, dans son ouvrage *sur la Musique*, et une autre dans la dernière partie de sa première

---

(1) *Vita di Benvenuto Cellini*, etc. p. 12, édition de Milan, 1806.

(2) *Loc. cit.* p. 65.

(3) Voyez ci-dessus, p. 309.

(4) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 129; t. VIII, p. 465; t. IX, p. 146.

Bibliothèque (1); et il ne rendait compte que de la première moitié du seizième siècle. Pour ce qui appartient à l'autre moitié, on peut consulter *Francesco Patrizi*, qui nous a laissé quelque idée de la cour de Ferrare (2). Le nombre des maîtres de chapelle de ce siècle est surprenant, et presque tous étaient nationaux. Chaque état, chaque ville, chaque cour vantait les siens. La Sicile possédait *Erasmo Marotta*, qui depuis se fit jésuite; Lucques, *Crisostomo Malvezzi*; Modène, *Orazio Vecchi*. Nous en avons signalé beaucoup d'autres en parlant de la poésie mélo-dramatique (3), tels qu'*Antonio del Cornetto*, qui fit la musique des chœurs de l'*Egle*, et *Alfonso de la Viola*, qui composa aussi la musique du *Sacrificio*, de l'*Aretusa* et du *Sfortunato*. Souvent on a parlé du duc de Canosa, *Gesualdo*, dont les nombreux madrigaux, mis en musique par lui, firent beaucoup de bruit dans ce siècle; il était regardé comme le compositeur le plus original en ce genre. Les *Villanelle*, ou airs villageois, eurent beaucoup de vogue, surtout chez les Napolitains. S'il est vrai que Marcel II se montra fort indisposé contre la musique d'église de son temps, ce ne fut que d'après les travaux et le goût de *Giov. Pier-Luigi* de *Palestrina*, qu'il

(1) *Libreria.*

(2) *Deca istoriale*, etc.

(3) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 455, etc.

changea d'opinion et favorisa la musique et les musiciens. *Palestrina*, né en 1529, avait succédé à *Giovanni Animuccia*, florentin, dans la chapelle de Saint-Pierre, et il eut pour condisciple et pour ami le *Nanino*. *Antonio Cifra*, élève de ces deux maîtres, publia beaucoup d'airs à une et à plusieurs voix (1). *Bartolini*, de Pérouse, à la tête de huit chanteurs italiens, fut envoyé à Trente pour exécuter la musique dont les pères du concile avaient besoin. A cette époque le goût de cet art était si répandu, que les religieuses de San-Vito, à Ferrare, exécutaient des concerts de musique vocale et instrumentale : l'*Artusi*, juge compétent, en a fait mention (2). On pourrait remarquer aussi que plusieurs pièces de musique vocale et instrumentale, composées par *Gastoldi* ou *Castoldi*, furent même imprimées à Anvers, en 1596. Nous avons déjà indiqué beaucoup d'autres compositeurs qui, surtout vers la fin du siècle, s'attachèrent à perfectionner le genre mélo-dramatique. (3)

Maintenant nous allons parler de ceux qui se sont occupés de l'art comme professeurs ou comme

---

(1) *Scherzi, ed arie a una, due, tre, e quattro voci;* Venise, 1614.

(2) *Imperfezioni della musica moderna ;* dans son premier discours.

(3) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 464, etc.

écrivains didactiques, et qui, par leurs ouvrages, ont un titre de plus pour figurer dans cette histoire. Ils s'étudiaient tantôt à tirer quelque profit des lumières que les anciens nous ont laissées dans ce genre, tantôt à améliorer les méthodes d'enseignement ou d'exécution, et quelquefois même à inventer de nouveaux moyens d'harmonie et de mélodie, ou plus convenables à certaines circonstances, ou plus remarquables par leur effet. *Alessandro Canobio*, académicien de Vérone, et très savant en musique, au dire du marquis *Maffei* (1), adressa à ses collègues un *Traité sur les Académies philarmoniques*; ce qui prouve que l'esprit de ces sociétés ne se bornait pas à un simple amusement; il comprenait aussi les principes, les méthodes et les progrès de l'art (2).

Nous avons rencontré, vers la fin du quinzième siècle, *Franchino Gaffurio*, poète, astrologue et musicien (3), qui, étant mort depuis 1522, appartient aussi au seizième siècle. L'Italie n'avait de ce temps que les *Définitions des termes de la musique*, par Jean *Tinctoris* (4). *Gaffurio* fut le pre-

(1) *Verona illustrata*, part. II, p. 377.

(2) *Breve trattato sopra le accademie di M. Alessandro Canobio a' magnifici signori Accademici di Verona*; Venise, 1571, in-4°.

(3) Voyez ci-dessus, t. III, p. 588.

(4) *Terminorum musicæ definitorium*, que Burney dit

mier des Italiens qui fit paraître des écrits dans ce genre, et plus profonds et plus étendus. Son exemple fut bientôt suivi par *Pietro Aaron*, de Florence, auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels on distingue le *Toscanello della musica*, qui traite de la musique en général, et particulièrement de la nature de tous les tons du chant figuré (1). *A. F. Doni* voulut aussi figurer parmi ces écrivains, et fit imprimer à Venise, en 1544, deux gros livres sur la musique. Mais il traita ce sujet, comme tant d'autres, plutôt en érudit et en homme d'esprit, qu'en professeur. Nous pourrions citer ici *Girolamo Aleandro* et *Francesco Maurolico*, qui considérèrent la musique comme science; mais leurs travaux se bornaient plutôt aux principes spéculatifs et trop généraux de cet art qu'à sa pratique et à son perfectionnement.

Luigi Dentice, napolitain, chanteur très renommé, avait donné quelques *Dialogues sur la musique* (2). On a aussi un Traité de *Scipione Cervetto*, sur la *Musique vocale et instrumentale* (3). Mais celui qui fit encore plus de bruit, fut *Nicola Vicentino*, qui brilla pendant quelque

---

avoir été imprimé à Naples, en 1474. Voyez son *Histoire de la Musique*, t. II, p. 458.

(1) Venise, 1523, 1529 et 1539.

(2) Naples, en 1553.

(3) *Della pratica musicale, vocale, e strumentale.*

temps à la cour de Ferrare. Il était prêtre de Vicence, et jouait avec habileté de plusieurs instrumens. Après s'être convaincu qu'il connaissait mieux que tout autre la musique ancienne, il s'étudia à la réduire à la pratique moderne. Il avait inventé un nouvel instrument qu'il appelait *Archicembalo*, archiclavecin, qui, à l'en croire, comprenait toute la musique perfectionnée. C'est le sujet d'un ouvrage qu'il publia à Rome, en 1555 (1). Après le frontispice on y voit le portrait de l'auteur, qui n'hésite point à se donner pour inventeur de l'archiclavecin et de la division pratique des genres chromatique et enharmonique. Il se fit aussi graver lui et son instrument en une médaille de bronze (2). *Giambattista Doni*, juge très compétent, quoiqu'il trouve sa doctrine mal fondée, ne lui refuse pas les éloges que ses intentions et ses efforts lui ont mérités (3). Le *Vicentino* eut beaucoup de partisans qu'il avait surpris plutôt par l'habileté qu'il déployait sur son instrument, que par la force de ses argumens. En effet, après sa

(1) *L'antica musica ridotta alla moderna pratica con la dichiarazione, con gli esempj de' tre generi, con le loro specie, e con l'invenzione d'un nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali: nuovamente messa in luce dal R. M. D. Nicola Vicentino*; in-fol.

(2) Voyez *Museo Mazzuchelliano*.

(3) *De' generi, e de' modi della musica*, c. 1 et 4.

mort, son talent, son système, son instrument, tout disparut avec l'inventeur. Mais ses essais et ses erreurs ne cessèrent pas d'exercer quelque influence sur les progrès de l'art; ils fixèrent l'attention de *Zarlino*.

Giuseppe Zarlino suivit la même carrière avec plus de succès. Né à Chioggia, il fut élève d'Adrien Villaert, et maître de chapelle de l'église de Saint-Marc, à Venise. Il sentit d'abord la nécessité de connaître tout ce que les anciens avaient produit de meilleur, en fait de musique, pour déterminer ce qui restait à faire encore. Il s'adressa pour cela au *Gogavino*, fort savant dans la langue grecque, et l'engagea à traduire les auteurs anciens qui avaient traité de la musique. Nous devons, en quelque sorte, ces traductions à *Zarlino* lui-même, qui sut les rendre communes et en profiter le premier.

Antonio Gogavino était de Grave, et demeurait à Sabioneta, protégé par le prince Vespasien Gonzague qui cultivait les belles-lettres et les beaux-arts. Il traduisit non seulement les livres d'Aristoxène, mais aussi ceux de Ptolomée, un Fragment d'Aristote et les Commentaires de Porphyre, tous concernant la musique. Il dédia ses travaux au prince son protecteur, et les publia à Venise, en 1562. La traduction de Ptolomée, au dire du traducteur lui-même, est plus exacte, parce qu'il put collationner plusieurs manuscrits de la Vaticane

avec celui que possédait la bibliothèque de Saint-Marc, et même consulter *Daniello Barbaro,* très versé dans ce genre d'érudition. Il n'eut qu'un seul exemplaire peu correct d'Aristoxène, et il ne put porter, dans sa traduction, la même exactitude que dans les autres.

Zarlino, fort de ces secours, et plus encore de ses propres connaissances pratiques et théoriques, avait publié d'abord ses *Institutions harmoniques,* à l'âge, dit-on, de dix-huit ans ; il les fit réimprimer avec ses *Démonstrations harmoniques,* en 1571 et 1573. Enfin il y joignit un nouveau volume contenant les *Supplémens musicaux* (1). *Zarlino* se proposait aussi de composer un grand traité sur la musique, divisé en vingt-cinq livres, et qui devait comprendre tout ce qui concerne la musique ancienne et moderne. Mais l'ouvrage ne parut pas ; et peut-être, prévenu par la mort, en 1599, l'auteur ne put-il exécuter son projet.

Il fut attaqué obstinément par *Vincenzio Galilei,* père du grand Galilée, qui, par la profondeur et l'étendue de son savoir, pouvait plus que tout autre lui disputer la victoire. Il publia contre

(1) L'édition la plus complète porte le titre : *Di tutte le opere del R. M. Gioseffo Zarlino*, etc. Venise, 4 vol. in-fol. Le 4e comprend plusieurs traités de différens genres, qui avaient même paru séparément.

son rival plusieurs ouvrages (1), et concourut avec lui aux progrès de l'art; mais ses efforts, quoique redoublés, ne purent ébranler la réputation de *Zarlino*. *Apostolo Zeno*, tout en les plaçant sur la même ligne (2), n'a pas cessé de dire que, selon le jugement des savans, *Zarlino* n'avait point d'égal (3). Il est même regardé aujourd'hui comme le premier restaurateur de la musique, après le célèbre *Guido* d'*Arezzo* (4).

On vit, à la même époque, un *Abrégé de la musique*, par *Orazio Tigrini* (5), et la *Pratique de la musique*, par *Lodovico Zucconi*, encore plus utile et pour la pratique et pour la théorie (6). *Girolamo Mei*, dont nous avons fait mention ailleurs (7), publia un *Discours* sur la musique ancienne et moderne (8). Il avait aussi composé un

---

(1) *Della musica antica, e moderna*, etc. *Il Fronimo, sopra l'arte di bene intavolare, e rettamente suonare la musica*, etc. *Discorso intorno alle opere di G. Zarlino*, etc.

(2) *Biographie universelle*, etc. *Galilei Vincent*, etc.

(3) *Zeno al Fontanini*, etc. t. II, p. 457.

(4) *Tiraboschi, Storia della letteratura*, etc. t. VII, p. 563.

(5) *Compendio della musica*, Venise, 1588.

(6) *La Pratica della musica*, Venise, 1529 et 1596.

(7) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 457.

(8) *Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venise, 1602.

autre ouvrage, encore plus étendu, sous le titre *De modis musicis*, et qui, jusqu'à présent, n'a pas été imprimé (1). Un plus grand nombre d'ouvrages fut publié par *Giammaria Artusi* et par *Ercole Botrigari*. Le premier, qui était de Bologne, se fit chanoine régulier de la congrégation du Saint-Sauveur, et cultiva toujours les mathématiques, surtout la partie relative à l'harmonie. Il mourut en 1613, et nous a laissé plusieurs traités de musique. On estime surtout celui du *Contre-point* (2). Il publia aussi un autre ouvrage *sur les imperfections de la musique moderne* (3). L'auteur avait beaucoup profité des principes et des connaissances de *Zarlino* qu'il respectait comme son maître.

Ercole Botrigari, bolonais comme l'*Artusi*, fut encore plus savant que lui, et même en plusieurs genres. Il était mathématicien, musicien, dessinateur et poète. Il avait formé chez lui une riche bibliothèque, et, ce qui est encore plus remarquable pour ce temps-là, il possédait un cabinet d'instrumens de mathématiques très précieux. Il mourut en 1612, à l'âge de quatre-vingt-un ans. On a de

(1) *Tiraboschi*, *loc. cit.* p. 564.

(2) *L'arte del contrapunto, ridotto in tavole, part.* I; Venise, 1586; *part.* II, ibid. 1589, in-fol. On les réimprima ensemble, en 1598.

(3) *Delle imperfezioni della moderna musica;* Venise, 1600 et 1603, in-fol.

lui plusieurs ouvrages, dont la plupart sont inédits. Il avait traduit divers traités grecs et latins. *Ciro Spontone* l'a considéré, dans un dialogue qui porte le nom du *Botrigaro* (1), comme l'inventeur du vers *ennéasyllabe* : il dit même que le *Botrigari* avait rédigé, dans ce nouveau mètre, une comédie intitulée, *Il Mercatante*, et empruntée de Plaute (2). Mais cette prétendue invention était bien puérile, puisque, ne consistant que dans une mesure de dix syllabes, dont la dernière était accentuée, elle se réduisait à un vers hendécasyllabe accentué, que les Italiens appellent *tronco*, et qui a la même valeur que l'hendécasyllabe non accentué, qu'ils appellent *piano*; il ne lui restait donc que l'inconvénient de fatiguer les oreilles par une suite intolérable de vers accentués. On a cru que le *Botrigari* avait aussi inventé un nouvel instrument qu'il nommait *Melon*, dont il avait donné le nom à quelques uns de ses Discours sur la musique (3). *Apostolo Zeno* possédait une médaille de bronze, frappée en son honneur, où l'on voyait divers emblèmes, parmi lesquels il crut apercevoir un *melon* qu'il regarda comme son instrument de musique favori (4);

(1) *Il Botrigaro, ovvero del nuovo verso Enneasillabo, dialogodi Ciro Spontone*; Vérone, 1589, in-4°.

(2) Ibid. p. 15.

(3) *Il Melone I, discorso armonico; e il Melone II, Considerazioni musicali*, etc. Ferrare, 1602, in-4°.

(4) *Zeno al Fontanini*, t. I, p. 249, R. (a).

mais qui, suivant toute apparence, désignait *Annibale Meloni*, son ami, et doyen des musiciens de la chapelle de la seigneurie de Bologne. En effet, c'est sous son nom anagrammatique d'*Alemanno Bonelli* que *Botrigari* fit paraître son ouvrage intitulé *le Désir* (1). Il avait aussi publié le *Patrizio*, ou les tétrachordes harmoniques d'*Aristoxène* (2). L'*Artusi* réfuta sa doctrine dans quelques uns de ses ouvrages (3). Le comte *Fantuzzi* a donné le catalogue de tous les écrits de *Botrigari* (4).

Les recherches et les discussions de ces écrivains se tournèrent principalement vers la mélopée dramatique. Nous avons remarqué ailleurs (5) combien elle fut redevable aux lumières et aux essais des savans *Giovanni de' Bardi*, et *Jacopo Corsi*, du poète *Rinuccini*, et des compositeurs *Caccini*, *Peri* et *Monteverde*. Il nous reste encore à rendre justice à *Francesco Patrizi* qui, plus que tant d'autres qui l'avaient précédé ou qui l'ont suivi, concourut à la découverte et au développement de ce nouveau genre; fait que nous nous empressons d'autant plus de relever, que la plupart des biographes

---

(1) *Il Desiderio, ovvero de' concerti di varii strumenti musicali, dialogo;* Venise, 1594.

(2) *Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici d'Aristosseno, parere, e vera dimostrazione;* Bologne, 1593, in-4°.

(3) Surtout dans ses *Considerazioni musicali*, etc.

(4) *Scrittori Bolognesi*, t. II, p. 320.

(5) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 472 et suiv.

l'ont oublié. Cet écrivain philosophe, qui porta l'esprit philosophique dans presque tous les genres de littérature (1), avait rassemblé, dans sa *Deca istoriale* (2), tous les passages des anciens, et particulièrement d'Aristote, d'après lesquels il paraît incontestable que la tragédie grecque était chantée tout entière. Il alla plus loin encore : il rechercha, et peut-être devina-t-il, la vraie méthode et les règles que les Grecs avaient adoptées dans la représentation de leurs pièces. Sans contredit, de tous les savans qui se sont consacrés à cette recherche jusqu'à *Gravina*, et à Métastase son élève, aucun ne l'avait fait avec plus de sagacité et de jugement. Nous n'examinons pas ce que le comte *Carli* a le premier avancé sur le mérite de *Patrizi* (3); nous disons seulement que quand même la doctrine de cet écrivain serait plus ou moins exagérée, on ne pourrait lui refuser la gloire d'avoir eu une grande part à la renaissance et aux progrès de la musique théâtrale qui jeta tant d'éclat au siècle suivant.

D'après ce que nous venons d'exposer sur l'état de la musique italienne au seizième siècle, nous ne nous permettrons pas de regarder *Luigi Guicciardini* comme Italien renégat, ainsi que le docteur

---

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 465 et suiv.

(2) Lib. VI, p. 287.

(3) *Oper.* t. XVI, p. 162.

Burney s'est plu à le nommer (1); mais nous pensons, du moins, qu'on n'adoptera pas son opinion avant d'avoir apprécié les faits que nous avons rapportés, et qui prouvent, selon nous, que le goût pour la musique et même sa pratique et sa théorie, étaient généralement répandus chez les Italiens au seizième siècle. Nous ne craignons même pas d'avancer que lors même que les Flamands auraient connu et exécuté avec plus d'exactitude les règles du contrepoint, ils n'en surent pas profiter, et sont restés bien au-dessous des Itáliens qui ont laissé tant de preuves de leur savoir et de leur génie dans l'exercice de cet art.

Les progrès de la musique devaient nécessairement amener ceux de la danse. Elle figurait dans les fêtes, et avait commencé à se montrer sur le théâtre. On la vit même essayer, sous le masque, quelques sortes de pantomimes, ou des ballets allégoriques à quelque événement. Nous en avons cité des exemples en parlant de ces fêtes solennelles, qui furent données à Tortone par *Bergonzo Botta*, et à Florence par les Médicis (2). Enfin, le comte *Castiglione* a donné une esquisse des danses symboliques qu'on avait coutume d'exécuter à la cour d'Urbin, et qui ne le cédaient point aux autres quant à la magnificence et au goût (3). Nous avons

---

(1) *A general History of music*, etc.

(2) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 458 et suiv.

(3) *Lettere*, t. I, p. 156.

de même observé que le musicien *Luzzasco* mit en musique le ballet fait pour le jeu de la *Cieca*, dans le *Pastor fido* (1). *Muzio Manfredi* devant faire représenter sa *Sémiramis* à Mantoue, recommandait à ceux qui étaient chargés de l'exécution, le genre de musique, de danse et de costume qui convenait le plus à l'esprit des couplets, au caractère des Assyriens, et à la nature du sujet (2).

Nous ne faisons qu'indiquer ici ces *ballets* de *Castoldi* ou *Gastoldi*, imprimés à Anvers (3); mais nous devons dire un mot des deux ouvrages de ce genre que *Fontanini* a placés dans sa *Bibliothèque* (4). L'un est de *Rinaldo Corso*, ce littérateur grammairien qui, après avoir perdu sa femme et sa fortune, finit par se faire évêque (5). C'est un *Dialogue sur la danse* (6), publié à Venise, en 1555 et en 1557. Le second ouvrage est de *Fabrizio Caroso*, de *Sermoneta*; il parut sous le titre du *Danseur*, en 1581, à Venise (7). Il est divisé

---

(1) Ci-dessus, t. VI, p. 419; et *Corniani, Secoli della letteratura italiana*, t. IV, p. 195.

(2) *Lettere de Manfredi*, etc.

(3) *Balleti a 5 co' versi per cantare, suonare, e ballare, con una maschera de' cacciatori a 6, e un concerto de' pastori a 8*. Voyez ci-dessus, p. 411.

(4) Ibid. t. II, p. 460.

(5) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 394.

(6) *Del Ballo, Dialogo*, in-8°.

(7) *Il Ballerino*, in-4°.

en deux traités, et comprend plusieurs planches avec la tablature du luth pour l'exécution de quelques airs de danse. Cet ouvrage fut si bien accueilli qu'on en fit une seconde édition, qui fut dédiée à Marie de Médicis, comme la première l'avait été à *Bianca Capello*. Mais ce qui fut encore plus honorable pour l'auteur c'est qu'il mérita les louanges du *Tasso* (1). Quels que fussent les essais de ce genre, que nous venons d'indiquer, ils étaient bien éloignés de ce degré de perfection où la danse et la pantomime sont parvenues de nos jours. Elles devaient suivre les progrès du mélo-drame, et le mélo-drame était encore à l'époque de sa naissance.

De tous les beaux-arts qui servirent au genre dramatique ce fut sans doute la décoration qui surpassa tous les autres. Elle profita, ainsi que la danse, des fêtes publiques et privées, pour se développer de plus en plus. Mais ce fut sur la scène qu'elle déploya tous ses effets. La peinture et la perspective firent tous leurs efforts pour l'élever au plus haut point de magnificence et de vérité. *Bastiano de Sangallo* abandonna la peinture et l'architecture pour s'adonner tout entier à ce nouveau genre. Il s'était distingué par les décorations qu'il fit à Rome, en 1513, à l'avénement de Léon X; mais il se surpassa lui-même, à Florence, lorsqu'en

---

(1) On trouve un sonnet de ce poète, dans la seconde édition.

1515, on y célébra l'arrivée de ce pontife. *Granacci*, *Rosso*, *Sansovino*, le *Sarto*, *Rustici*, *Bandinelli* et tant d'autres artistes plus ou moins estimables, se réunirent à *Sangallo* pour rendre ces fêtes encore plus éclatantes. Le pape lui-même voulut y paraître accompagné par *Raffaello*, *Michelangelo* et d'autres artistes semblables, plutôt qu'entouré d'évêques et de théologiens. Ces spectacles, dit *Lanzi* (1), firent décerner à Florence le nom de nouvelle Athènes, et à Léon celui de nouveau Périclès ou de nouvel Auguste. Mais celui qui contribua le plus à leur éclat, fut assurément *Sangallo*. Il y déploya tout son savoir et tous ses talens. Ce peintre avait mérité le surnom d'Aristote par le raisonnement qu'il portait dans ses discussions; il mérita encore mieux celui de premier maître dans l'art des décorations. Il mourut en 1551, et fut remplacé par *Salviati* et le *Bronzino*.

Baldassare Peruzzi avait, le premier, consacré l'art de la peinture à décorer le théâtre. Ce fut lui qui exécuta les décorations pour la *Calandria* du cardinal *da Bibbiena*, représentée au Vatican, devant le pape et ses courtisans (2). *Milizia* l'a cru inimitable dans la perspective (3). *Lanzi* va jusqu'à dire que si ces peintures scéniques, faites pour le

---

(1) *Storia pittorica*, t. I, p. 172.

(2) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 168.

(3) *Memorie degli architetti*, etc.

théâtre de Léon X, existaient encore, elles seraient bien plus admirées que la pièce du cardinal *da Bibbiena* (1). D'après ces modèles, l'art se perfectionna de plus en plus. Le *Quadrio* (2) fait aussi mention de *Bartolommeo Neroni*, siennois, de *Camillo Mariani*, vicentin, et surtout de *Leone Leoni* que nous avons rencontré plus haut (3). Je ne puis mieux terminer cet article qu'en citant une circonstance de la vie de *Buontalenti*, qui nous rappelle encore la mémoire du *Tasso*. Après l'année 1573, l'*Aminta* de ce poète fut représentée à la cour de Florence. *Bernardo Buontalenti* en fit les décorations. Il y réussit avec tant de succès que le *Tasso* lui-même voulut en jouir. Il partit en secret pour Florence ; s'assura de la vérité ; tout satisfait, il voulut voir et embrasser l'artiste, et repartit sur-le-champ pour Ferrare (4).

L'art ou le talent de jouer la comédie était déjà apprécié en Italie avant qu'elle eût des pièces dignes d'être jouées. Souvent il se faisait apercevoir dans les jeux des mimes, et dans les représentations encore plus ridicules des mystères. Mais bientôt des artistes ou des amateurs se firent remarquer

---

(1) *Storia pittorica*, t. I, p. 341.

(2) *Storia e Ragione d'ogni poesia*, t. V, p. 541 ; et t. VII, p. 253.

(3) Voyez ci-dessus, p. 401.

(4) *Baldinucci*, *De' professori del disegno*, *parte* II.

dans la foule. Pétrarque s'honorait de l'amitié de *Tommaso Bambasio*, comme Cicéron de celle de Roscius; il le comparait même à cet auteur ancien, et par son savoir et par son talent.

Vers la fin du quinzième siècle, ce furent des hommes les plus instruits qui s'occupèrent de cet exercice. *Giulio-Pomponio Leto*, qui avait fondé l'académie romaine (1), voulut exercer en même temps la jeunesse dans l'art de jouer la comédie. Il faisait représenter les comédies de Plaute et de Térence dans les cours des plus illustres prélats romains. Fort savant dans les antiquités, il ajoutait beaucoup à la vérité de l'expression et des caractères. Heureusement pour l'art, les deux cardinaux *Riario*, neveux de Sixte IV, prirent assez d'intérêt à ce genre d'amusemens pour protéger ceux qui s'en occupaient spécialement. Léon X l'accrédita plus encore par la représentation de la *Mandragora* et de la *Calandria* (2), qu'on joua dans la plupart des grandes villes de l'Italie, et la dernière même à Lyon (3). Les *Rozzi*, académiciens de Sienne, dont la destination principale était de composer et de représenter des farces et d'autres pièces comiques, allaient souvent à Rome pour délasser ce pape et ses courtisans par leurs repré-

(1) Voyez ci-dessus, t. VII, p. 411.

(2) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 22, 23, etc.

(3) En 1548, par des comédiens venus exprès d'Italie.

sentations. Les *Intronati*, académiciens du même genre, succédèrent aux *Rozzi*, et répandirent avec plus d'intelligence et de succès ce nouveau goût parmi les Italiens. Plusieurs autres académies furent établies, à l'exemple des *Intronati* et des *Rozzi*. Les *Infocati*, les *Sorgenti*, les *Immobili*, etc., s'occupaient principalement de la déclamation.

On érigea partout des théâtres, et, ce qui importait encore plus, on établit des écoles, et l'on désigna des directeurs pour instruire et pour exercer des artistes ou des amateurs. L'*Ariosto*, après avoir composé ses comédies, fut chargé, par *Alphonse d'Este*, de donner le dessin d'un théâtre, et de diriger dans l'art de les représenter une troupe de gens bien élevés. Le poète lui-même paraissait sur la scène pour réciter le prologue (1), qui d'ordinaire précédait la pièce. *Ferrante Sanseverino*, prince de Salerne, avait chez lui, à Naples, un théâtre permanent; et une société choisie d'amateurs s'occupait d'y représenter des comédies (2). Nous devons aux académiciens de Vicence le théâtre Olympique, érigé en 1583, dans cette ville, par *Palladio*. Ainsi le *Scamozzi* bâtit celui de Sabbioneta, et *Sansovino* ceux de Venise. Enfin, dans toutes les cours, dans les villes, et même dans des maisons particulières, on se plaisait à donner

---

(1) Voyez le *Prologo* de la *Scolastica*.

(2) *Signorelli, Coltura delle Sicilie*, etc. t. IV, p. 401.

de tels spectacles avec beaucoup d'intelligence et d'éclat.

Nous avons remarqué ailleurs combien de peine prenaient le *Trissino*, le *Giraldi*, etc. pour faire jouer leurs tragédies. L'effet extraordinaire que souvent elles produisaient, était dû sans contredit bien plus au talent des acteurs qu'à l'intérêt de la pièce. L'*Edipo* de l'*Anguillara* parut avec un grand appareil, à Padoue, dans la maison de *Luigi Cornaro*. Celui d'*Orsatto Giustiniani*, représenté sur le théâtre Olympique de Vicence, donna du renom à *Luigi Groto* qui, tout aveugle qu'il était, remplit, dit-on, le rôle d'Œdipe. On a parlé souvent du succès prodigieux qu'eurent partout l'*Aminta* et le *Pastor fido;* et ce n'étaient ordinairement que des amateurs qui les jouaient. Plusieurs fois les écoliers de l'université de Ferrare s'occupèrent de ce genre de spectacle, et nous avons souvent observé que les pièces les plus accréditées de ce temps furent représentées à leurs dépens. Le *Castiglione* décrit avec étonnement l'habileté d'une troupe d'enfans qui jouèrent une comédie à la cour d'Urbin, et qui, malgré leur âge, firent la plus grande illusion sur les spectateurs (1). Je sais bien que, dans la plupart de ces récits, il peut y avoir quelque exagération, et que peut-être le succès de la représentation était souvent dû plutôt

(1) *Lettere*, t. I, p. 156.

à l'éclat de la décoration qu'à l'habileté des acteurs. Néanmoins il sera toujours incontestable que ce goût était devenu dominant chez les Italiens ; d'ailleurs les savans qui s'en occupaient, et les occasions qu'ils avaient de répéter leurs essais, nous autorisent à croire que les circonstances étaient les plus favorables au développement de l'art. Ce qui le prouve encore davantage, c'est l'histoire de ceux qui se sont le plus distingués dans l'exercice de ce talent.

L'*Arsilli* a donné une place parmi les poètes romains de son temps, à un certain *Gallo*, qui méritait les applaudissemens de ses contemporains par la manière de déclamer les vers tragiques (1). On pourrait citer ici je ne sais quel Génois, qui florissait vers la fin du quinzième siècle, et qu'on désignait sous le nom d'*empereur*, pour avoir joué avec beaucoup de succès, dans une pièce, le rôle de Constantin (2).

Mais celui à qui nous devons ici une mention particulière, est *Tommaso Inghirami*, qui se fit remarquer en même temps et comme poète et comme orateur. Né à Volterra, en 1470, il fut amené à Rome à l'âge de treize ans, et s'adonna

(1) *Scena graves numeros, te recitante, probat.*

DE POET. URB.

(2) Voyez *Diarium de Jacopo*] *Volterrano*, dans la collection *Rerum Italic. script.*, par *Muratori*.

tout entier à l'étude des belles-lettres. Plein de confiance dans son habileté à déclamer des vers, il s'exposa à jouer le rôle de Phèdre de l'*Hippolyte* de Sénèque, dans ces représentations théâtrales que le cardinal *Riario* donnait à Rome. Le jeune *Inghirami* y déploya tant d'intelligence, que depuis on ne l'appela que du nom de *Phèdre*. On a même dit que la représentation de la pièce ayant été interrompue par je ne sais quel accident, l'acteur qui se trouvait sur la scène continua son rôle en improvisant plusieurs vers de suite, jusqu'à ce que le tout fût remis en ordre. Les éloges que ses contemporains lui prodiguèrent étaient souvent confirmés par les savans les plus éclairés de son temps. Érasme fut de ce nombre (1). *Phèdre*, au dire de cet écrivain, mérita le nom encore plus glorieux de *Cicéron de son siècle*. *Parrasio*, *Bembo* et *Sadoleto* l'estimaient surtout pour son éloquence. Il obtint la protection de Jules II et de Léon X, et fut nommé préfet de la Vaticane. Maximilien I[er] lui donna le titre de comte palatin et de poète impérial. Il aurait probablement mérité des honneurs plus considérables si une chute ne lui eût occasionné la mort, en 1516, à l'âge de quarante-six ans. Il avait composé, dit-on, une *Apologie de Cicéron*, un *Abrégé de l'histoire romaine*, et des *Commentaires* sur Horace et sur Plaute; mais tout ce qu'on a imprimé de lui con-

---

(1) *Epist.* t. I, ep. 671.

siste en quelques *Discours* (1). On a publié aussi quelques *Oraisons funèbres* (2). Tout le mérite de l'écrivain est dans l'élégance du style et dans l'imitation des anciens; ce n'est donc que l'art de déclamer, qui lui a valu la considération dont il a joui.

Qu'il nous soit permis de rappeler encore *Bartolommeo Carosi*, que nous avons ailleurs cité comme improvisateur (3), et qui nous peut intéresser un moment, sinon par son talent, du moins par la bizarrerie de son esprit. Il était né à Sienne, en 1488. Il apprit à faire des armes, et devint si fort dans cet exercice, qu'il tira le surnom de *Brandano*, de l'épée, que les Italiens appellent *Brando*. Il voulut aussi faire preuve de son habileté sur le théâtre, et joua le rôle du bon larron, dans une pièce de la *Passion du Christ*. On ne sait quelle impression il produisit sur les spectateurs; mais il fut si pénétré lui-même de l'intérêt de son rôle, que depuis ce moment sa vie ne fut qu'une farce grotesque. Le *Brandano* se convertit réellement, et de comédien qu'il était, devint bientôt improvisateur et prophète. On dit qu'il prophétisa le sac de Rome à Clément VII, qui, en récompense, le fit garotter et jeter dans le Tibre. Il eut le bonheur

(1) Voyez *Anecdota romana* d'*Amaduzzi*, et son *Éloge* par *P. L. Galletti*, t. III.

(2) Rome, 1777, in-8°.

(3) Voyez ci-dessus, p. 78.

de se sauver, et ne cessa pas de suivre sa vocation. On le voyait marcher toujours pieds nus par les rues, et prêcher la parole de Dieu au peuple, qui le nommait le *Fou du Christ*. Enfin il a mérité qu'on publiât sa *Vie* (1); il a même inspiré à *Girolamo Gigli*, auteur du *D. Pilone*, imitation du *Tartufe*, un poëme intitulé la *Brandaneide*.

On pourrait placer à côté du *Brandano*, *Giovan-Paolo Trapolino*, qui, après avoir été comédien, voulut figurer comme pénitent dans un ermitage, où il mourut en 1530. Mais laissons ces esprits bizarres à l'histoire des fanatiques, et rappelons ceux qui ont fait leur profession de cet art, et dont plusieurs se sont même distingués comme auteurs.

Francesco Cherea, dont le nom *térencien* est un témoignage de son talent, mérita d'être protégé, à Rome, par Léon X, et introduisit, à Venise, la coutume de jouer les comédies *à sujet*, ou improvisées sur un sujet esquissé. *Sebastiano Clarignano de Montefalco* était regardé par *G. B. Giraldi* comme l'Ésope et le Roscius de son temps: il avait concouru au succès de l'*Egle* et de l'*Orbecche*, pièces de ce poète (2). On donna les mêmes noms, et peut-être avec plus de raison, à *Giambattista Verato*. Ce comédien était de Ferrare; il parcourut l'Italie et la France, et reçut partout

(1) Imprimée à Tivoli, en 1710.

(2) Voyez la *Dédicace* de l'*Orbecche*.

où il débuta les applaudissemens les plus flatteurs. Plusieurs pièces durent leur succès et leur réputation à son talent. Il étonnait les hommes les plus éclairés de son temps. *Guarini* laissa à la postérité le nom de cet acteur, en donnant à un de ses ouvrages le nom de *Verato* (1). Le *Tasso* voulut aussi dans ses vers laisser un témoignage de ses regrets sur sa mort.

Nous pourrions rappeler ici *Luigi Groto*, *Andrea Calmo* et *Angelo Bioléo*, surnommé le *Ruzzante*, qui nous ont arrêté plusieurs fois dans le cours de cette histoire (2). Ils étaient à la fois auteurs et acteurs, et souvent ils représentaient leurs pièces avec le même esprit qu'ils les avaient composées. Mais ceux qui, dans cette classe, demandent une attention plus particulière, sont *Francesco Andreini* et *Isabella* sa femme; et nous terminerons ce chapitre en leur rendant la justice qu'ils ont méritée.

Francesco Andreini était de Pistoja, et fut comédien de profession. Il était assez instruit pour exercer son art avec beaucoup d'intelligence. Il savait plusieurs langues vivantes. La nature l'avait doué d'une telle mémoire qu'il apprenait par cœur, et avec la plus grande promptitude, tous les rôles qu'il se proposait de jouer, et qu'il rendait avec au-

(1) *Il Verato I, e II.*

(2) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 300, 302, 305, etc.

tant de précision que d'assurance. Il en jouait plusieurs avec un égal succès; mais le rôle qui lui fit plus de réputation et lui valut même son surnom, fut celui de *Capitan Spavento*. Ses lumières et ses moyens le mirent à même de diriger une troupe de comédiens distingués, sous le nom de *Jaloux* (1), et de leur communiquer ses principes et son goût. Cette troupe mérita partout, en Italie et chez l'étranger, des applaudissemens et des éloges. Elle fit, surtout à Paris, une telle impression, qu'on regardait les Italiens comme les mieux organisés par la nature pour ce genre de talent. L'*Andreini* avait pour collègue *Flaminio Scala*, qui, au dire de *Luigi Riccoboni* (2), publia le premier ce que les Italiens appelaient *Scenarii*, et qui n'étaient que les plans de ces comédies ou farces qu'on avait coutume d'improviser. Les Italiens excellaient dans ce genre d'improvisation; mais souvent ils en abusaient. *Flaminio*, en détaillant davantage ses plans, traça à la liberté des comédiens des limites qu'il ne fallait pas dépasser (3). Par ce moyen le *Flaminio* et l'*Andreini* donnèrent à cette espèce de représentations, qu'on a depuis trop méprisées, comme

(1) Ils avaient pris pour devise le vers suivant :

Virtù, fama, ed onor ne fer gelosi.

(2) Voyez *Histoire du théâtre italien*, t. I, p. 40, 50, etc.

(3) On a de lui *Il Teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreazione comica, boschereccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*; Venise, 1611, in-4°.

on les avait trop exaltées, tout le perfectionnement dont elles pouvaient être susceptibles.

Ce qui donna le plus de célébrité à la troupe des *Jaloux* et à leur chef, fut *Isabella*, sa femme. Elle était née à Padoue, en 1562. L'envie de briller et de se faire un nom, lui inspira de très bonne heure l'amour des Muses. L'*Aminta* et le *Pastor fido* produisirent une telle impression sur son esprit, qu'elle crut pouvoir se lancer dans la carrière dramatique avant de s'y préparer. Elle composa la *Mirtilla*, dont on a fait mention ailleurs (1). Si ce qu'elle a dit elle-même n'est pas exagéré, elle ne savait pas encore lire lorsqu'elle en conçut le plan. Enfin elle n'avait que vingt-cinq ans lorsqu'elle publia sa Pastorale, après l'avoir améliorée à plusieurs reprises, soit par les qualités de la pièce, ou plutôt par les priviléges de l'âge et du sexe de l'auteur. L'édition eut à peine paru, qu'elle fut épuisée, et qu'il fallut la renouveler.

Ces premiers applaudissemens firent sentir à *Isabella* l'obligation de s'en rendre encore plus digne. Elle s'appliqua avec plus d'ardeur et de méthode à son genre d'études favori. Les connaissances qu'elle acquit et les vers qu'elle publia (2), la firent agréger à plusieurs académies. Souvent elle se donna le nom d'*Accademica Intenta*; ce

(1) Voyez ci-dessus, t. VI, p. 443.

(2) Milan, 1601; et Paris, 1603, in-4°.

qui prouve qu'elle appartenait à l'Académie des *Intenti* de Pavie ou de Milan. Mais le talent par lequel elle brilla davantage, fut celui de jouer la comédie. Douée d'une beauté et d'une grâce extraordinaires, connaissant la musique instrumentale et vocale, et, ce qui est encore plus remarquable, conservant toujours la pureté de ses mœurs, elle fut regardée partout comme le modèle des acteurs et l'ornement de la scène. Dans tous les théâtres où elle paraissait, elle excitait à la fois le respect et l'enthousiasme. *Mazzuchelli* a pris la peine de recueillir plusieurs témoignages honorables qu'on nous a laissés de son talent et de ses qualités. Nous nous bornons à rappeler qu'elle mérita la considération de Henri IV (1). Malheureusement pour l'art, elle mourut à Lyon, en 1604, à l'âge de quarante-deux ans. Son mari la pleura et la célébra jusqu'à la fin de ses jours. Nous avons d'elle plusieurs *Lettres* sur des sujets érotiques, et quelques fragmens, qui furent tous publiés après sa mort (2). Mais ce qu'elle laissa de mieux encore, fut *Giambattista Andreini*, son fils, comédien et poète comme sa mère, et l'auteur de cette pièce, intitulée *Adam*, trop souvent célébrée par les Italiens, et à laquelle on attribue l'hon-

---

(1) Voyez *Mazzuchelli, Scrittori d'Italia*, t. II, p. 711.

(2) *Lettere*, Venise, 1607, in-4°; et *Fragmenti d'alcune scritture*, etc. *raccolti, e dati in luce da Flaminio Scala*; Venise, 1625, in-8°.

neur d'avoir inspiré à Milton l'idée de son *Paradis perdu* (1).

Par l'esquisse historique de ces artistes, que nous venons de tracer, on voit qu'ils pourraient passer également pour des hommes de lettres plus ou moins instruits, et que, sous ce rapport, quelques uns auraient pu prétendre à occuper d'autres places dans le cours de cette histoire. D'après notre plan, nous devions rappeler de préférence ceux qui, ayant figuré dans la pratique des beaux-arts, ont le plus profité des études théoriques ou littéraires : ainsi, en les regardant comme savans, ils prouvent en même temps l'influence réciproque que les lettres et les arts ont toujours exercée les uns sur les autres.

---

(1) Voyez ci-dessus, p. 68 et 250.

CHAPITRE XLIII.

Résumé de l'histoire littéraire du seizième siècle. Instruction universellement répandue chez les Italiens. Son peu de solidité. Esprit d'imitation dans presque tous les genres. Traits d'originalité dans quelques uns. Les Italiens plus habiles dans les vers que dans la prose. Caractère de légèreté et de servilité dans la plupart de leurs ouvrages; et ses causes politiques et religieuses. Défaut d'éloquence et de philosophie. Quelques ouvrages dans lesquels elles se réfugient. Étendue non ordinaire d'esprit des Italiens. Leur influence littéraire sur toute l'Europe.

Nous voici parvenus à la fin de l'histoire littéraire de ce grand siècle; histoire dont les bornes semblaient reculer à mesure que nous avancions. En parcourant un espace si riche en productions de tout genre, nous n'avons pu que les considérer isolément et les analyser en détail. Maintenant qu'il nous soit permis de nous arrêter quelques instans pour jeter un dernier regard sur cet imposant tableau, dont l'ensemble mérite de fixer encore notre attention, et qui ne peut manquer de nous

offrir quelques points plus dominans, ou quelques circonstances plus remarquables, qui nous mettront à même de recueillir des résultats généraux qu'une analyse particulière ne nous permettait pas de saisir. Peut-être même arrivera-t-il que des objets qui, vus en détail et de près, nous ont frappés de quelque étonnement, considérés en perspective et en masse, produiront sur nous une tout autre impression. C'est donc sous ce rapport que nous allons envisager ce siècle, et en déterminer le caractère et l'importance.

Le premier objet qui fixe notre attention est, sans contredit, le nombre prodigieux des savans qui ont illustré ce siècle, et la variété surprenante des ouvrages qu'ils ont produits. L'instruction était si généralement répandue dans l'Italie, qu'elle pourrait, sous ce rapport, rivaliser de gloire avec toutes les nations les plus éclairées qui l'ont précédée ou suivie dans la même carrière. Rome antique, la Grèce elle-même, ne paraissent pas nous offrir le même spectacle. Rome, malgré l'étendue et l'influence de son empire, lorsque les lettres parvinrent au plus haut point de développement, concentrait dans ses murs presque toute sa lumière ; à peine quelque faible reflet en jaillissait dans un petit nombre de ses provinces. Elle attirait même chez elle, des autres villes, tous les talens, jaloux de briller sur un plus grand théâtre. Les Pline, les Lucain, les Sénèque, les Cicéron même,

les Virgile, les Horace, les Salluste, les Tite-Live, ne laissaient à leur pays que la gloire stérile de les avoir vus naître ; et l'influence immédiate de leur esprit allait se confondre à Rome avec celle de tous les autres. Pareil phénomène s'était fait à peu près remarquer dans la Grèce lorsqu'Athènes, après avoir attiré des environs, et surtout de l'Asie-Mineure, de la Grande-Grèce et de la Sicile, ce qu'elles possédaient de plus distingué, prit son essor et s'éleva au-dessus des autres républiques, devenues ou ses sujettes, ou ses alliées. Tout l'éclat des lettres et des arts de la Grèce se trouva presque concentré dans l'Attique. Lors même qu'on chercha à les cultiver ailleurs, ils ne brillèrent que d'une lumière plus ou moins faible, et de peu de durée. On peut faire la même observation sur le siècle de Louis XIV, et sur tous ceux dont les nations les plus éclairées ont à se glorifier. C'est la capitale qui a toujours absorbé les trésors de l'esprit comme ceux de l'industrie de la nation entière.

Dans l'Italie du seizième siècle, ce n'est plus Rome seule qui brille et profite de toute sa lumière. Non seulement les villes principales, mais aussi les moins remarquables semblent lui disputer son éclat ; elles sont comme autant de foyers d'où partent et se répandent les sciences et les arts. Florence, Ferrare, Urbin, Bologne, Naples, Salerne,

Venise, Padoue, Milan, Turin, Pavie, Gênes, Mantoue, Sabionette, toutes avaient reçu la même impulsion, et suivaient leur tendance commune. De là ce nombre prodigieux d'écoles, d'universités, d'imprimeries, de bibliothèques, et surtout d'académies qui, lors même qu'elles nous ont paru de peu d'importance, et quelquefois ridicules, tant par leur dénomination que par leur objet, prouvent du moins ce penchant, ce besoin général qu'avaient les Italiens de s'instruire et de s'éclairer.

Cette ardeur pour l'instruction qui, partout ailleurs, s'est vue restreinte dans une classe pour ainsi dire privilégiée, et séparée de toutes les autres, n'était étrangère à aucune chez les Italiens de ce siècle. La littérature semblait se confondre avec la civilisation nationale. Des cours elle se répandait dans les rangs inférieurs des citoyens, et jusque dans la dernière classe du peuple. Nous avons vu presque tous les princes et les gouvernemens d'Italie la regarder comme un attribut ou une marque distinctive de leur grandeur. Ils y cherchaient même un moyen de couvrir aux yeux de leurs sujets et des étrangers, leurs chagrins ou leur faiblesse. Ils croyaient se dédommager de leurs pertes ou de leur dépendance, par l'éclat des beaux-arts et des lettres, et en imposer par le savoir de leurs favoris. Ainsi leurs cours ne paraissaient être que des académies, et leurs courtisans que des

hommes de lettres ou des savans distingués. Les *Dialogues* du comte *Castiglione* (1) sont la peinture la plus fidèle des cours de ce siècle en Italie. Le caractère et la publicité des fêtes, des spectacles, des monumens, et de la plupart des ouvrages, alimentaient le besoin de l'instruction, et bientôt elle devint l'occupation générale. La quantité extraordinaire de certains livres, de poëmes romanesques, d'histoires, de contes, et surtout de ces poésies lyriques que nous avons souvent dépréciées, et les nombreuses éditions que l'on en répétait tous les jours, nous sont une preuve que la lecture était un besoin du plus grand nombre. Le *Roland* de l'*Ariosto*, la *Jérusalem* du *Tasso*, l'*Arcadie* de *Sannazaro*, l'*Aminta* et le *Pastor fido*, étaient le délassement ordinaire de tous les artisans. C'est aussi depuis cette époque que les lazzaronis de Naples ont toujours pris un si grand plaisir à entendre la lecture du *Tasso* et de l'*Ariosto*, et que les bateliers de Venise en récitent les stances les plus belles en se promenant le soir sur la mer. *Bandello* nous assure quelque part qu'il trouvait ses *Contes* même entre les mains des filles de chambre. Nous avons souvent, dans le cours de cette histoire, signalé des artistes et des artisans parmi les savans et les littérateurs. Rappelons-nous les *Labacco*, les *Sangallo*, les *Caracci* et sur-

(1) *Il Cortegiano.*

tout le *Cellini* qui n'était qu'un orfèvre, et *Giambattista Gelli* qui, devenu l'un des plus grands littérateurs de son temps, n'avait été qu'un bonnetier. *Pierio Valeriano* lui-même fit ses premières études étant aux gages d'un maître en qualité de valet de chambre. Mais ce qui prouve encore plus ce que nous venons d'avancer, est le recueil de vers publié à Mantoue, et dont les auteurs ne furent que des tailleurs, des cordonniers et des forgerons (1).

Qu'on ne s'attende pas néanmoins à trouver toujours, parmi ce grand nombre d'auteurs et de livres, cette profondeur et cette solidité qu'on chercherait en vain dans leurs ouvrages, et qui seules devraient constituer leur mérite. On risque même de revenir de sa première surprise à mesure qu'on veut les approfondir et les juger séparément. On aperçoit bientôt les traces de cet esprit d'imitation qui semble ne produire rien de nouveau, et qui nous fait regarder comme vide et stérile ce même siècle dont l'abondance nous avait d'abord étonnés. Sous ce rapport, le siècle de Léon X ne paraît qu'un renouvellement, une continuation du siècle d'Auguste, comme ce dernier l'avait été de ceux d'Alexandre ou de Périclès. Mais, si les anciens Romains ne purent se dispenser d'imiter les Grecs et d'introduire, pour ainsi dire, chez eux ces étrangers, comment les Italiens au-

---

(1) Voyez ci-dessus, t. IX, p. 248.

raient-ils pu se soustraire à l'imitation des Romains, quand ils avaient sous leurs yeux les trésors qu'ils en avaient hérités? Comment pouvaient-ils ne pas apercevoir et apprécier ce spectacle éclatant que leurs ancêtres leur avaient préparé? Ils ne durent pas admirer long-temps ces modèles classiques du beau sans les chérir et les regarder comme une propriété nationale. Bientôt il devint d'un intérêt général de les étudier, de les traduire et de les imiter.

C'est pour cela qu'à la renaissance des lettres, et encore long-temps après, la plupart des savans italiens ne furent que des latinistes. Nous avons déjà vu que, même au seizième siècle, nombre de littérateurs trouvaient une sorte de scandale à écrire des ouvrages sérieux dans l'idiome italien. L'*Amaseo* se flatta d'exciter le zèle d'un pape et d'un empereur, pour proscrire et poursuivre comme des hétérodoxes ceux qui écrivaient dans la langue vulgaire. Mais ce qui étonne encore plus c'est cette foule de poètes latins que nous avons rencontrés au milieu de tant de poètes italiens. Ils semblaient disputer aux autres leur gloire. On ne peut se figurer tant d'efforts et tant de peine, pour écrire et penser dans une langue morte, sans leur supposer une espèce d'attachement religieux pour elle. Ceux mêmes qui osèrent former ou restaurer leur nouvel idiome, ne le regardant que comme une production immédiate, ou plutôt comme une métamorphose de

la langue latine, s'efforcèrent toujours de régler sa marche sur celle de sa mère. Ce ne fut pas seulement le Boccace qui l'obligea de prendre les formes cicéroniennes, mais le *Bembo*, le *Sannazaro* lui-même et tous leurs partisans, n'osèrent jamais s'écarter beaucoup de leur premier modèle. Ils croyaient être d'autant plus italiens, qu'ils s'efforçaient davantage de paraître latins en écrivant leur propre langue.

Ce premier genre d'imitation s'étendit bientôt à toutes les formes anciennes et classiques que les Grecs et les Latins avaient consacrées au moyen de leurs chefs-d'œuvre. Ceux mêmes qui avaient reçu de la nature assez de talent et de génie pour se frayer de nouvelles routes, et créer à leur tour des modèles de perfection, n'eurent point assez de courage pour abandonner entièrement les anciens. Le *Dante* qui, le premier, avait été animé par un intérêt tout nouveau et tout national, le *Dante* lui-même, dans son long voyage, prit Virgile pour guide, et le sixième livre de l'*Énéide* pour modèle de son vaste plan. *Petrarca* qui, à l'exemple des Provençaux, ne voulait qu'amuser Laure et des lecteurs galans comme lui, se regardait comme d'autant moins digne de l'approbation des savans qu'il s'était plus éloigné des Latins. Je ne parle point de *Boccaccio* qui, du moins, sous le rapport de l'élocution, du nombre et de l'harmonie, ne fut qu'un imitateur trop recherché de Cicéron. On

voit, d'après cela, qu'en général les Italiens du seizième siècle ne firent qu'imiter les anciens, ou même les modernes qui avaient été plus heureux dans leur imitation.

Nous ne formons pas de conjectures sur ce qui serait probablement arrivé, si cet esprit d'imitation n'avait pas préoccupé les Italiens, si des circonstances différentes les avaient entièrement séparés des anciens, enfin s'ils avaient été contraints de se frayer de nouvelles routes, ou même de suivre les anciennes sans y trouver les traces de ceux qui les avaient devancés. Nous n'examinons pas non plus si les résultats de cette espèce d'indépendance sauvage qui ne tire aucun parti de l'expérience du passé, nous auraient dédommagés du long tâtonnement et des fréquens égaremens auxquels cet état d'inexpérience nous aurait pendant long-temps exposés. Il nous suffit de rappeler les faits tels qu'ils sont, pour qu'il demeure incontestable que l'esprit d'imitation, au seizième siècle, s'était tellement emparé de la plupart des Italiens que souvent leurs ouvrages n'étaient qu'une répétition, un pillage de ce qui appartenait à d'autres qui avaient de même pillé leurs devanciers. *Francesco Doni*, dans sa *Bibliothèque*, accusait tous ses contemporains de cette tache commune, dont il n'était pas lui-même exempt. En effet, souvent ils paraissent déguisés en Grecs ou en Latins, dont le masque plus ou moins transparent les fait sans peine reconnaître.

Ils n'étaient pas assez bien instruits de la législation et des institutions des anciens. Presque toutes les tragédies de ce siècle, qui certes n'étaient qu'une imitation des tragédies grecques, prouvent que leurs auteurs n'avaient point saisi le véritable esprit de leurs modèles. Ne pourrait-on pas soupçonner la même chose du Dante lui-même lorsqu'il semble imiter ce que Virgile avait indiqué de certaines pratiques des anciens mystères? En général, on n'imita les anciens que dans les objets les plus légers, ou les formes les plus superficielles; et lors même qu'on croyait s'occuper des matières les plus importantes, telles que la morale et la politique, il s'en fallait de beaucoup que ces imitateurs eussent saisi l'esprit de leurs modèles. Ils empruntaient les phrases de Platon ou d'Aristote, mais non pas leur force de raisonnement ou leurs méthodes.

Gardons-nous cependant de confondre dans cette foule d'écrivains ceux qui, même en imitant les anciens sous quelques rapports, les ont surpassés sous beaucoup d'autres. Combien de genres classiques n'ont-ils pas été développés ou améliorés dans ce siècle? Combien d'autres ne pourrait-on pas regarder comme une nouvelle création? La langue vulgaire elle-même, d'après l'exemple de *Dante*, ne devint que l'organe de la pensée sous la plume de *Machiavelli*. *Castiglione*, le *Segni*, *Paruta*, l'*Ammirato*, le *Tasso* et tant d'autres ont rendu à leur langue sa véritable destination. Dans la

longue revue que nous avons passée de tous les genres littéraires qui brillèrent au seizième siècle, nous n'avons jamais cesse de remarquer le point où les anciens les avaient laissés, et celui où les modernes les ont fait arriver. Rappelons maintenant ceux où les Italiens ont montré le plus d'originalité.

Le genre *lyrique* auquel la foule des imitateurs s'attacha le plus, après s'être enrichi des formes latines et grecques, peut se glorifier de plusieurs poètes qui chantèrent de nouveaux sujets, ou essayèrent des tours et des plans tout différens de ceux de *Petrarca*, tels que le *Tarsia*, le *Casa*, *Guidiccioni*, *Tansillo*, *Costanzo*, etc.

Si le *Sannazaro*, en renouvelant le genre *bucolique*, ne fit de Théocrite et de Virgile que ce que tant d'autres ont fait de lui-même, dans tous on trouve plus de naturel que dans pas un des étrangers qui ont suivi la même carrière. Souvent même ils ont trouvé des formes et des sujets que les anciens n'avaient pas imaginés, comme en ont fait preuve le *Rota*, le *Baldi* et les inventeurs de la poésie, appelée par les Florentins, *Rusticale*.

L'*Ariosto* imita Horace dans ses satires, mais il ne le surpassa pas, comme dans ce genre le poète latin avait fait les Grecs; toutefois la satire *burlesque* du *Berni* et de tant d'autres qui en suivirent l'exemple, n'a point de modèle chez les anciens. Elle peut être regardée comme appartenant en propre aux

Italiens; et, parmi ceux qui s'y sont exercés, on compte les écrivains les plus sérieux, tels que *Machiavelli*, le *Casa*, le *Varchi*, et *Galilei* lui-même.

Qui aurait osé se promettre de donner à la poésie didactique le degré de perfection que Virgile avait atteint dans ses *Géorgiques?* Ce serait pourtant ne pas connaître la nature de ce genre et l'intérêt qui en fait le charme, que de ne pas apprécier les *Abeilles* de *Rucellai*, et l'*Agriculture* de l'*Alàmanni*. Remarquons bien que, dans cette sorte de poëmes, lorsque le style est vraiment poétique ou pittoresque, qualité la plus importante et la plus difficile à atteindre, leur originalité résulte principalement de la nouveauté du sujet. Or, la *Poétique* du *Muzio*, la *Nourrice* de *Tansillo*, la *Chasse* de *Valvasone*, la *Nautique* du *Baldi*, etc., étaient sans contredit des sujets nouveaux pour les Italiens.

Leur originalité se manifeste encore mieux dans l'*Épopée*. Les poëmes *romanesques* semblent avoir été entièrement inconnus aux anciens. D'après le *Roland furieux* de l'*Ariosto*, qui suivit et surpassa le *Roland amoureux* de *Bojardo*, on ne doute plus de l'intérêt et de la nouveauté de ce genre. On lui reconnaît même un plan, non moins difficile à imaginer qu'à saisir, au milieu de cette apparente irrégularité qui ajoute à l'intérêt du poëme. Ce qui le rend encore plus original, c'est le monde nouveau que le poète nous présente, monde bien plus

étendu et bien plus varié que celui qu'Homère et Virgile avaient jadis parcouru. Sous ce rapport, on regarde l'*Ariosto* comme le poète par excellence. On crut même qu'il ne restait rien de mieux à faire que de l'imiter. C'est pour cela que le seizième siècle compte presque soixante poëmes romanesques.

On ne cessa pas non plus d'imiter les formes *épiques* de Virgile et d'Homère. Le *Trissino* eut le talent de choisir un sujet national; mais si son *Italie délivrée des Goths*, et même l'*Avarchide* de l'*Alamanni*, ne furent qu'une servile imitation de l'*Iliade*, elles préparèrent le génie du *Tasso*, qui bientôt éclipsa tous ses contemporains. Il débuta par son *Renaud*, et finit par nous donner sa *Jérusalem délivrée*, qui, malgré ses imperfections souvent exagérées et plus souvent consacrées, a mérité d'être placée après l'*Iliade* et l'*Énéide*. Il est incontestable que, si elle leur cède à quelques égards, elle les égale et les surpasse même à son tour, sous plusieurs rapports.

Le poëme *héroï-comique* n'est en quelque sorte qu'une exagération du poëme romanesque. Nous n'avons des Grecs que la *Batrachomyomachie*, attribuée à Homère, et quelques titres qui, peut-être, appartenaient à des poëmes de ce genre; mais tout cela ne peut ôter l'honneur de l'originalité au *Morgante* de *Luigi Pulci*, et à l'*Orlandino* de *Merlin Coccajo*. Si cependant la *Gigantea* et la *Nanea* ont fait regarder ce genre comme essentiellement

mauvais, les poètes qui en ont su tirer meilleur parti dans les siècles suivans, le feront mieux apprécier.

Malheureusement la poésie *dramatique* n'eut pas le succès qu'obtinrent les genres dont nous venons de parler. Les poètes qui entreprirent cette carrière, et sans doute ils furent en grand nombre, échouèrent presque tous. Ceux mêmes qui ont tant brillé dans d'autres genres, paraissent autant de novices dans celui-ci, malgré sa grande affinité avec ceux qu'ils ont si heureusement traités. C'est là qu'ils ne sont, pour la plupart, que des imitateurs ennuyeux des Grecs et des Latins. Quoique la *Sophonisbe* du *Trissino* ait eu plus de succès que son *Italie délivrée ;* quoique l'on distingue, dans la foule, quelque pièce de *Giraldi Cintio*, le *Torrismond* du *Tasso*, et surtout l'*Orazia* de l'*Aretino*, il s'en faut bien que l'on puisse accorder aux Italiens du seizième siècle quelque originalité dans le genre *tragique*.

Ils réussirent mieux dans le genre *comique*. Bien qu'ils eussent pris pour modèles les comédies des Latins, qui eux-mêmes n'avaient fait qu'imiter les Grecs, ils parvinrent quelquefois à les égaler. La *Calandria* de *Bibbiena*, la *Mandragora* de *Machiavelli*, quelques pièces de l'*Ariosto*, de l'*Aretino*, du *Cecchi*, prouvent assez que si les Italiens ne connaissaient pas encore tout l'art du théâtre, ils ne manquaient pas non plus de l'esprit d'Aris-

tophane et de Plaute. Lors même qu'ils imitent ces deux modèles, ils savent donner à leurs pièces les couleurs de leur siècle et de leur pays ; et sans citer plusieurs de leurs caractères nationaux qu'ils mirent sur la scène, nous nous bornons à rappeler le rôle du P. *Timoteo*, qui dès lors préluda, en quelque sorte, à celui de *Tartufe*.

Malgré les imperfections de leurs tragédies et de leurs comédies, les Italiens laissèrent quelques traces d'originalité dans la carrière dramatique par leurs *pastorales*, et surtout par leurs *mélodrames*. Quoique les premières ne soient qu'un développement de l'églogue, qui, depuis l'*Orphée* de *Poliziano*, et surtout la *Cecaria* d'*Epicuro*, et les deux *Pelegrins* de *Tansillo*, prit de plus en plus une forme nouvelle et caractéristique, l'*Aminta* du *Tasso* donna à ce nouveau genre un plus grand intérêt, que le *Pastor fido* de *Guarini* accrut encore, malgré ses défauts. La critique sévère de *Gravina* a fait regarder ce dernier drame comme un genre monstrueux, mais séduisant. Toutefois on ne peut se dispenser de considérer ces deux pastorales comme des chefs-d'œuvre d'invention.

La représentation de ces deux pièces et d'autres semblables, la musique *madrigalesque* qui souvent en accompagnait les chœurs, et même quelques scènes, concoururent à cette révolution qui changea ou plutôt créa la musique et un nouveau monde

théâtral dans l'Italie et dans toute l'Europe. Le type du *mélo-drame* fut d'abord conçu par le comte *Bardi* et par *Jacopo Corsi*, et bientôt réalisé par le poète *Rinuccini* et par les compositeurs *Peri* et *Caccini*. La *Daphné*, l'*Euridice* et l'*Ariane* ouvrirent une nouvelle source de plaisirs aux amateurs de la poésie et de la mélodie dramatiques.

Nous avons considéré comme un genre de poésie en prose ces *contes* ou *nouvelles*, qui chez les Italiens tiennent lieu de petits romans. Quel que soit le mérite des fabliaux étrangers avant ce siècle, les Italiens ont tellement manié et perfectionné ce genre, qu'on peut bien leur décerner l'honneur de l'invention. Il est vrai cependant que cette sorte de composition semble d'abord de peu d'importance; mais si l'on remarque l'usage qu'en ont fait souvent les conteurs, et surtout le P. *Bandello*, on sentira que, si on l'avait destinée plutôt à corriger les mœurs et les préjugés, qu'à former le style et à s'exercer dans un certain genre d'élocution, on en aurait tiré et plus de gloire et plus de profit.

Nous ne parlons pas de ces autres genres ingénieux ou bizarres, présentés sous la forme tantôt de *lettres*, tantôt de *dialogues* ou de *discours*, dont tout le mérite ne consiste le plus souvent qu'en un exercice de rhétorique. La prose italienne semble être restée fort au-dessous de la poésie. Soit influence du climat, ou concours de quelques

circonstances accidentelles, les Italiens donnèrent plus d'importance et d'éclat aux genres poétiques qu'à ceux de la prose; dans la poésie même ils sacrifièrent ordinairement la raison à l'imagination, l'utilité à l'agrément. L'élégance de la diction et les charmes du style semblent souvent avoir été préférés à l'intérêt de la pensée et à la vérité du sentiment. Les sujets mêmes les plus importans, les doctrines les plus sévères, ne se montrent parfois que fardés de couleurs étrangères. Ce luxe de style et de coloris, cet excès d'imagination qui domine dans la plupart des productions littéraires du seizième siècle, même les plus graves par leur sujet, a fait accuser les auteurs italiens d'un certain esprit de légèreté, que souvent on ne peut pas contester, mais dont nous croyons devoir rendre raison, afin de les justifier en quelque sorte.

On ne peut se dispenser d'attribuer une partie de la gloire littéraire de ce siècle à la protection des princes qui gouvernaient l'Italie. C'est aussi à leur influence que sont dus la plupart de ses défauts, et surtout celui que nous venons d'indiquer. Ces Mécènes, en protégeant les lettres et les arts, et ceux qui les cultivaient, ne pouvaient les faire servir à leur véritable intérêt. Les Médicis leur donnèrent une tout autre direction que celle qu'ils avaient reçue sous les auspices de la liberté; il fallut que tout se pliât insensiblement aux des-

seins des petits ducs de Florence et de Léon X. Les Sforce firent de même à Milan; et tous les autres princes de l'Italie suivirent à peu près le même exemple. Ainsi les lettres, les arts, les écoles, les académies, les savans se trouvèrent tous animés et dirigés par l'esprit de ces princes et de leurs courtisans. L'influence de Périclès, celle même d'Auguste, d'Alexandre, ne purent pas entièrement comprimer cette force de pensée que l'état précédent des choses avait communiquée aux Grecs et aux Romains. Les circonstances mêmes avaient encore de quoi ménager en eux quelque sentiment de leur dignité ou de leur pouvoir. La magnificence apparente de la cour de Louis XIV cachoit en quelque sorte la faiblesse réelle de la nation; et Corneille se flattait de retracer les héros de l'ancienne Rome, en leur donnant souvent le ton des courtisans de son temps. Les Anglais ont eu le même avantage, aux époques les plus florissantes de leur littérature. Mais quelle influence pouvait exercer l'état des princes de l'Italie et de ses provinces sur l'esprit des peuples et des savans de leur temps? Ils s'efforçaient en vain de couvrir leur faiblesse par l'éclat des lettres et des beaux-arts. Exposés aux menaces et aux prétentions de voisins plus puissans, et toujours incertains sur leur sort, ils sentaient le besoin des petites intrigues, de l'hypocrisie, de la méfiance, et par conséquent de tous les plaisirs qui assoupissent

l'âme, et l'engourdissent au lieu de la délasser.

C'est là, je pense, sinon l'unique, du moins la principale cause de cette poésie légère, de cette foule de sonnets et de madrigaux qui nous retracent le langage galant et futile des courtisans, et dont l'esprit s'introduisit dans les genres de littérature, même les plus sérieux. Chaque production semblait dictée par une espèce de convenance qui excluait tout sentiment; l'amour même n'était qu'un objet d'amusement et d'imagination; la dame qu'aimait le poète n'était souvent qu'imaginaire. Voilà pourquoi la foule des écrivains préféra dans ce siècle plutôt la manière de *Boccaccio* et de *Petrarca* que celle du Dante. L'une était plus propre que l'autre aux mœurs et au caractère du temps. Quand même on voudrait attribuer cette direction au *Bembo*, il n'en serait pas moins vrai qu'il suivait lui-même celle de son siècle. Élevé dans une famille patricienne de Venise, devenu un des plus zélés suppôts de la cour d'Urbin, secrétaire de Léon X, nommé cardinal par Paul III, ses écrits ne pouvaient qu'être empreints de sa manière de penser; et le même esprit devait se communiquer à ceux qui les prenaient pour modèle.

Une nouvelle combinaison de circonstances politiques et religieuses, encore plus défavorables, joignit à cet esprit de légèreté une espèce de servilité encore plus contraire aux intérêts de toute littérature. L'inquisition ecclésiastique, surtout vers la seconde moitié de ce siècle, se réunit à

l'inquisition politique. Sous la triste influence de ces deux ressorts du despotisme, la philosophie dut se taire ou se cacher. Les théologiens romains, s'apercevant de plus en plus de leurs pertes, et voulant les réparer ou se venger, devenaient d'autant plus intolérans qu'ils avaient été, sous le gouvernement de Léon X, indulgens ou plutôt indolens. Les écrits de *Machiavelli*, accueillis par Clément VII, à qui l'auteur les avait dédiés, furent solennellement proscrits et défendus vers 1560. On avait déjà fermé les jardins académiques des *Rucellai*, où *Machiavelli* avait conçu et dicté ses *Discours sur Tite-Live*. L'académie platonicienne de *Marsilio Ficino* fut proscrite par les mêmes Médicis qui l'avaient protégée, et qui lui substituèrent dans la suite des académies insignifiantes et pédantesques. Nous avons souvent déploré le sort des victimes sacrifiées par le saint-office. La persécution et la mort de tant de savans devaient restreindre de plus en plus la pensée, et faire craindre aux écrivains de s'exposer au même danger.

On ne peut douter que ce ne soit principalement à cette cause qu'il faut attribuer tant d'études et d'écrits de peu d'importance, ou même contraires aux vérités les plus utiles. Les productions littéraires, remarquables par la nouveauté ou la hardiesse des idées, devaient être les plus dangereuses pour leurs auteurs, et par conséquent les plus rares. Dans la plupart des ouvrages dont ce siècle abonde,

on cherche en vain la véritable éloquence, à laquelle souvent on trouve substituée une rhétorique oiseuse et puérile. Parmi la foule de tant de grammairiens, de philologues, d'érudits, d'antiquaires, on ne rencontre pas un orateur digne de fixer l'attention. La religion seule aurait pu en former, et donner à l'Italie son Bossuet et son Massillon; mais, au commencement du siècle, la corruption du clergé ne s'accordait pas trop avec les maximes de la morale évangélique, et, vers la seconde moitié du même siècle, la cour de Rome craignait tout esprit de réforme. La seule persécution du *P. Occhino*, dont l'onction avait touché le cœur du *Bembo* lui-même, aurait suffi pour détourner d'une carrière si dangereuse tous ceux qui auraient été tentés de s'y hasarder.

Nous venons de signaler les obstacles qui s'opposaient au progrès d'un certain genre d'écrits et à la véritable éloquence; mais ils ne purent pas toujours arrêter les élans du génie, qui souvent osait braver les dangers dont il était menacé. L'éloquence même, qui craignait de se montrer ouvertement dans la chaire et en public, cherchait, pour ainsi dire, un refuge parmi les historiens, et même parmi quelques écrivains qui ne s'occupaient pas spécialement de ce talent. C'est surtout dans les ouvrages historiques que l'éloquence parle quelquefois son ancien langage. Les Latins avaient, dans ce genre, surpassé les Grecs, leurs modèles. Si les

Italiens, en imitant les uns et les autres, n'ont pas obtenu le même succès, du moins ils n'ont point encore été éclipsés par les étrangers. Depuis *Machiavelli* et *Guicciardini* jusqu'à *Paruta* et à l'*Ammirato*, on est surpris de trouver dans les historiens tant d'intérêt et d'élocution, soit qu'ils discutent la vérité des faits, soit qu'ils les exposent avec assez de franchise et d'impartialité. En les lisant, on a peine à croire que la plupart d'entre eux écrivaient sous la surveillance de gouvernemens ombrageux. Dans le *Tasso* et dans l'*Ariosto*, on trouve également des traits dont l'énergie prouve, du moins, ce dont les Italiens auraient été capables dans des circonstances moins défavorables.

Tout ce qui s'opposait à l'exercice de la véritable éloquence devait présenter encore plus d'obstacles aux progrès de la saine philosophie. Devait-on la chercher parmi ces scolastiques qui paraient de son nom un jargon emphatique et inintelligible qui ne prouvait autre chose que leur verbosité et leur ignorance? Quelquefois cependant elle osa se montrer sous le masque de la licence et du badinage. On peut reconnaître plusieurs de ses traits, dans la plupart des contes et des satires, et surtout dans un genre particulier d'écrits qui ne semblent dictés que par un esprit de bizarrerie. Des maximes les plus sévères, des opinions les plus hardies, passaient ainsi impunément sous la sauvegarde de la plaisanterie. C'est sous ce point de vue qu'il faut

considérer plusieurs ouvrages, aujourd'hui de peu d'intérêt, tels que la plupart de ceux du *Doni*, du *Landi*, du *Gelli*, de *Firenzuola*, de l'*Aretino*, etc. Souvent ces auteurs ont été plus loin qu'on ne le pense; et, tout en convenant qu'ils ne sont pas dignes d'être comparés à Lucien ou à Voltaire, on doit reconnaître du moins qu'ils ont prouvé qu'un certain genre d'idées n'était pas étranger aux Italiens du seizième siècle.

Il y eut aussi une classe d'écrivains qui ne craignirent pas de dire ouvertement, et dans un langage sérieux, ce que d'autres avaient couvert du voile de la plaisanterie. Malgré les dangers qui les environnaient, ils attaquèrent les erreurs et les préjugés, ouvrirent de nouvelles routes au milieu des ténèbres de la scolastique, et osèrent pressentir et annoncer plusieurs vérités. Souvent on perd de vue ces philosophes dans la foule de tant de poètes, de littérateurs, de savans; mais ils méritent d'autant plus de fixer notre attention qu'ils ont suivi l'impulsion, non des circonstances, mais celle de leur propre génie. Les efforts et les aperçus de *Patrizi*, de *Telesio*, de *Cardano*, les méthodes de *Bruno* et d'*Aconzio*, et plus encore les écrits et les découvertes de tant de physiciens, font preuve de tout ce que la philosophie doit aux essais de ce siècle. Les noms et les ouvrages de *G. B. Porta*, d'*Aldrovandi*, de *Falloppio*, de *Gaurico*, de *Maurolico*, de *Fracastoro*, de *Sarpi*

et surtout de *Vinci*, de *Lilio* et de *Marchi*, nous donnent le droit de conclure que le seizième siècle était bien digne de précéder celui du grand *Galilei*.

On peut remarquer une autre qualité qui semble toute propre aux Italiens, c'est l'extension de leur esprit, capable d'embrasser, chez le même individu, plusieurs genres d'études les plus différens. Les anciens, tant que la sphère des connaissances humaines ne fut pas assez étendue, ni ses parties assez multipliées et assez détaillées, pouvaient et devaient même la parcourir tout entière. Ils étaient tous en quelque sorte encyclopédistes. Socrate, Platon, Xénophon, appartenaient à cette époque. Ce furent Aristote et Théophraste qui augmentèrent le nombre des connaissances réelles, et firent sentir la nécessité de les diviser, et de se borner à l'étude de quelqu'une de ces divisions. Depuis ce temps on a signalé parmi les anciens un Varron, un Plutarque, un Cicéron, un Pline; et de nos jours on ne compte qu'un Bacon et un Leibnitz qui puissent rivaliser, sous ce rapport, avec Aristote.

Je ne dis pas qu'on trouve, au seizième siècle, des esprits tels que Leibnitz et Bacon; mais il semble incontestable que plusieurs Italiens jouissaient d'une semblable disposition, à une époque où le nombre et l'étendue des connaissances n'étaient pas aussi restreints qu'on le pense. Souvent on ren-

contre des auteurs qui excellaient dans plusieurs genres de littérature tout différens. Nous avons vu l'*Ariosto* traiter avec le même succès l'épopée, le genre lyrique, la comédie et la satire ; et le *Tasso*, après nous avoir étonnés dans presque tous les genres de poésie, nous instruire par ses ouvrages en prose, sur les matières les plus difficiles de critique littéraire et de philosophie. Quel est le genre, soit en vers, soit en prose, que n'aient pas abordé le *Muzio* et le *Baldi?* Je ne parle pas du *Sigonio*, du *Baronio* et de tant d'autres qui se font remarquer ou par le nombre et la variété de leurs connaissances, ou par le vaste plan de leurs ouvrages; ils n'ont jamais dépassé le cercle d'un certain genre d'idées qu'ils avaient embrassé. Mais combien d'autres ne pourrais-je pas citer qui ont professé des sciences et des arts, dont le sujet et la nature sont si différens qu'ils supposent autant de facultés intellectuelles, et une étendue d'esprit proportionnée dans celui qui les a cultivés! *Patrizi* porte ses recherches dans la philosophie de Platon, dans l'éloquence, dans la poésie, dans la musique, dans l'histoire; il compose même des vers, et invente des mètres; et partout il montre quelque originalité. Si *Fracastoro* n'était pas célèbre par sa *Syphilis*, il le serait sans doute par ses connaissances en médecine, en astronomie, en géographie, en littérature. Nous avons reconnu une fécondité pareille dans *Bernardino Baldi*, considéré

tantôt comme prosateur, tantôt comme poète. Il passe avec la même facilité des mathématiques au genre historique, de celui-ci à la poésie ; et il brille plus ou moins dans la plupart de ces genres. On remarque la même disposition dans la plupart des artistes. Nous avons admiré à cet égard *Michel-angelo* et le *Cellini*. Mais tous, malgré leur supériorité, sont restés au-dessous du *Vinci*, dont le génie, sous ce rapport, n'a point eu d'égal.

Il me reste encore à parler d'une circonstance particulière qui caractérise le siècle que nous venons d'apprécier, c'est l'influence immédiate et très active qu'il a exercée sur toute l'Europe civilisée. La lumière qui était généralement répandue dans l'Italie, en franchit bientôt les limites. Si les sciences, les lettres et les arts passèrent d'Athènes à Alexandrie et à Rome, et de là jusqu'à nous, ce ne fut point par l'empire que le siècle de Périclès et celui d'Auguste exercèrent sur leurs contemporains, ce fut plutôt par l'emploi que la postérité sut faire de leurs monumens, de leurs manuscrits, de leur histoire. Nous avons aussi remarqué que tout l'éclat littéraire des temps d'Auguste et de Périclès était concentré presque dans les seules villes de Rome et d'Athènes. Mais l'Italie, dès qu'elle se vit assez éclairée, répandit ses lumières dans tout le reste de l'Europe, et obligea en quelque sorte les autres nations à l'imiter et à lui disputer sa gloire. Quoique plusieurs circonstances politiques et religieuses

aient eu part à cette révolution extraordinaire et presque générale ; il n'est pas moins vrai que c'est à l'Italie qu'appartient le mérite d'avoir donné ce premier mouvement ; car soit qu'elle fût envahie et partagée par des étrangers, ou qu'au sein même de sa dépendance politique elle dominât encore par l'influence religieuse qu'elle a toujours conservée, elle a prodigué ses connaissances et ses arts à ses conquérans, en échange des torts qu'elle en avait reçus. La France, l'Espagne, l'Allemagne, la Pologne, l'Angleterre profitèrent souvent des littérateurs, des historiens, des artistes que leur envoya l'Italie. Si Montaigne, Érasme et De Thou lui reprochent quelquefois des pratiques et des opinions particulières qu'ils désapprouvent, ils ne manquent pas de lui témoigner leur admiration et leur reconnaissance pour tout ce qui concerne la littérature et les arts. Copernic lui-même n'a jamais oublié qu'il avait étudié dans cette péninsule, où il avait probablement puisé les élémens de ce système pythagoricien, qu'on pourrait mieux appeler italique et par son origine et par son développement.

Nous verrons dans l'histoire des siècles suivans comment les autres nations ont acquitté les dettes de la reconnaissance envers l'Italie, qui, à son tour, n'a pas cessé de profiter de leurs progrès ultérieurs. On doit même espérer que, grâce au commerce des lumières entre les nations les plus éclairées, cette patrie des arts connaissant de plus en plus les richesses

et les défauts du siècle de Léon X, et sentant ce qu'elle peut et doit faire encore par ce qu'elle a déjà produit, préparera un autre siècle encore plus éclatant et plus utile et par ses lumières et par ses vertus.

ÉLOGE
DE P. L. GINGUENÉ.

ÉLOGE

DE P. L. GINGUENÉ.

En écrivant l'éloge de l'un des littérateurs les plus distingués de la France, je ne prétends point rappeler aux Français les droits qu'il s'est justement acquis à leur estime, comme leur compatriote. Italien, c'est le tribut de ma reconnaissance que je paye à l'admirateur de la littérature italienne, à l'ami de ma nation. Que les Français honorent sa mémoire pour les services littéraires et publics qu'il a rendus à leur patrie commune, j'en sens comme eux tout le prix; mais je ne me propose ici que de signaler ceux dont l'Italie particulièrement est redevable à M. Ginguené. On verra sans doute qu'il consacra la plus grande partie de ses veilles à la gloire littéraire de ce beau pays; mais en même temps on apercevra que, tout en paraissant ne s'occuper que des intérêts d'une nation étrangère, c'est principalement la France qu'il a servie.

Pierre-Louis Ginguené naquit, en 1748, à Rennes, en Bretagne. Son père, quoique d'une famille noble, avait déjà éprouvé que la noblesse qui ne compte que des généalogies, et qui n'est plus soutenue par la fortune, n'a d'autre refuge que dans le mérite personnel de ceux qui désirent de la faire revivre. Convaincu de cette vérité, il employa tous les moyens qui lui restaient encore pour donner à son fils une éducation vraiment noble et complète. Le jeune Ginguené apprit bientôt les langues savantes de Virgile et d'Homère; il apprit aussi la langue de Milton et celle du Dante. Il était encore peu avancé dans ses premières études quand il sentit sa vocation pour la poésie et pour les beaux-arts. Les premiers tableaux qu'il put voir lui firent éprouver cette impression profonde que produit sur les esprits bien faits l'imitation de la belle nature; mais les vers et la musique l'affectèrent encore davantage: il ne les abandonna jamais; ils furent le soulagement de sa vie.

Si l'instruction que lui fournit une ville de province ne donna pas à ses facultés tout le développement qu'elles auraient acquis dans la capitale, elle fortifia du moins ce caractère de recueillement, de franchise et de modestie qu'il conserva toujours au milieu des distractions de la dernière.

Il n'avait que vingt-quatre ans lorsque, en 1772, il se rendit à Paris. Bientôt il acquit dans ce foyer, où se concentrent les lumières de la nation, tout ce qui lui manquait, et il sut en même temps se garantir de cet esprit de dissipation et de légèreté qui souvent rend le talent inutile ou même dangereux.

A cette époque, des idées, aussi nouvelles par leur tendance que par leur caractère, occupaient toutes les têtes; et de la capitale de la France cette fermentation s'étendait successivement dans les parties les plus civilisées de l'Europe. La philosophie qui l'avait préparée, ou plutôt occasionnée, espérant la contenir et la diriger, ne put prévenir ou éloigner tous les abus et tous les écarts qu'amenait son développement. Les opinions, les sentimens, les vertus même en étaient affectées. Bientôt cet esprit s'empare de tout, et entraîne ou renverse tout ce qu'il rencontre sur son chemin. Au milieu de ce tourbillon, Ginguené, inébranlable, se tenant également éloigné des extrêmes, continue sa marche et comme citoyen et comme littérateur. Il suit toujours ses principes; il ne perd jamais de vue son grand but; sentant les dangers de cette crise politique et littéraire, il cultive les Muses dans sa solitude; et, tout entier à leur paisible commerce, il ne cesse point d'aimer, de servir sa patrie.

Les premiers essais qu'il donna au public de ses études et de sa manière de penser, sont plusieurs pièces fugitives qui parurent de temps à autre dans l'*Almanach des Muses*. Elles se faisoient distinguer des autres compositions qui n'étaient pas dictées par le même esprit. Lors même qu'elles annonçaient la jeunesse de l'auteur, ou qu'il ne les donnait que comme ses délassemens, elles faisoient assez entrevoir qu'il servait des intérêts bien plus graves; toujours il se montrait l'apologiste des vérités grandes et utiles, ou imprimait sur les préjugés le cachet du ridicule.

Parmi ces poésies fugitives, nous citerons la *Confession de Zulmé*, où, sous la forme d'un conte, le poète nous présente un confesseur très galant qui dirige une pénitente fort jolie. A peine publié à Paris, ce petit poëme eut la plus grande vogue dans toute la France; mais, comme il ne portait pas le nom de l'auteur, ce succès prodigieux engagea quelques geais de la littérature à se l'approprier. Ils firent encore plus : espérant peut-être légitimer leur usurpation, ils défigurèrent en partie ce beau poëme. Ginguené revendiqua enfin sa propriété : il la fit reparaître en 1779, épurée de ses altérations, et telle qu'elle lui appartenait. Ses plagiaires portèrent l'effronterie jusqu'à

l'accuser lui-même de plagiat; mais cette bizarre accusation ne fit qu'ajouter à la honte de ses auteurs, et relever le mérite du véritable écrivain (1).

Ces premiers succès ne détournèrent point Ginguené des études plus utiles ou plus sérieuses. Il refit ou perfectionna celles qu'il avait déjà faites; il s'éleva d'abord jusqu'à ces principes qui sont communs à la logique et à la grammaire, qui devraient toujours marcher de pair, et qui semblent aux yeux du vulgaire si différentes entre elles. Fort des connaissances que lui procura ce genre de recherches idéologiques, il voulut apprécier le génie de sa propre langue, en la comparant avec celles des langues mortes et des langues vivantes qu'il connaissait; il en évalua les avantages et les imperfections. Peut-être la richesse, la majesté, la souplesse et l'harmonie des autres idiomes lui firent-elles sentir encore plus la pauvreté, et même cette régularité quelquefois trop gênante et trop monotone du sien. Il osa proposer l'exemple de quelques écrivains qui, quoique regardés aujourd'hui comme

(1) Ces plagiaires furent surtout M. Borde, de Lyon, M. de la Fare, de Saint-Germain, et M. de Pezay. L'accusateur de Ginguené fut M. Mérard de Saint-Just.

peu corrects et surannés, avaient donné plus de variété et d'harmonie à leurs tours et à leurs périodes : enfin il alla jusqu'à placer Malherbe au-dessus de J.-B. Rousseau.

Portant la même analyse dans toutes les autres branches de la littérature et de la philosophie, il soutint son indépendance jusqu'en 1780. L'amour même de ses études lui fit sentir la nécessité d'accepter quelque emploi public qui lui facilitât les moyens de les continuer. On lui donna une place dans les bureaux du contrôle général; un moment il se crut perdu; il craignit d'être contraint de sacrifier sa liberté chérie, et de s'expatrier, pour long-temps peut-être,

> Loin des Muses, des arts, de tout ce qui jamais
> Eut pour son jeune cœur d'invincibles attraits (1).

Mais bientôt il sut concilier les intérêts de son nouvel emploi avec ses occupations littéraires, et trouva assez de temps pour remplir ses devoirs et continuer ses études.

Quelques années après, les événemens politiques et son mérite reconnu lui ouvrirent le chemin à

(1) Voyez *Fables inédites et Poésies diverses, épître* 1ere, p. 73.

des charges bien plus honorables et plus dignes de lui, dans l'exercice desquelles il donna toujours de nouvelles preuves de ses lumières et de ses vertus. Il fut nommé successivement chef du département de l'instruction publique, ambassadeur, tribun; mais il se montra encore plus digne de l'estime générale quand on le vit quelquefois proscrit et plus souvent oublié, parce qu'il ne savait ni approuver les excès de la licence, ni se plier aux caprices du despotisme. Nous ne le suivrons pas dans cette carrière épineuse qu'il parcourut en citoyen incorruptible, en ami de la liberté et de son pays; si quelquefois nous ne pouvons nous dispenser de l'y chercher, ce ne sera que pour faire connaître les avantages que les lettres et ceux qui les cultivaient retirèrent souvent de sa position politique.

Les premiers témoignages qu'il donna de son goût et de ses principes dans la carrière littéraire, furent son *Poëme* sur la mort de Léopold, duc de Brunswick, et ses *Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau.*

En 1785, l'Académie Française ouvrit un concours de poésie, dont le prix extraordinaire avait été proposé par monseigneur le comte d'Artois, et dont le sujet était la mort du jeune duc Léopold,

qui, victime de son héroïque pitié, se noya dans l'Oder, pour sauver des malheureux menacés du même danger. Le sentiment magnanime qui avait porté le jeune héros à un acte d'humanité si touchant, inspira sans doute au philosophe le poëme qu'il composa dans cette occasion. Il le refit tout entier dans la seconde année. Malgré ses nouveaux efforts et l'évidente supériorité de son travail, Ginguené se vit préférer un certain M. de Terrasse de Mareilles, qui, ignoré, dit-on, au Parnasse, s'était assez fait connaître à la cour pour obtenir le prix de l'Académie. Quelque rares que soient ces jugemens, le public, souvent plus sévère et plus impartial que les académiciens, est bien loin de les confirmer; il ne rappelle aujourd'hui le nom du courtisan favori, que parce qu'il lit encore le poëme de Ginguené.

En publiant cette production pour la seconde fois en 1814 (1), l'auteur, quoiqu'il ne se dissimulât point ses imperfections, avoue toutefois qu'il l'aimait encore. Il avait raison : son ouvrage était digne de son amour, comme il l'est de l'estime générale. On y trouve heureusement combiné ce que la poésie et la philosophie devaient, dans cette occa-

---

(1) *Fables inédites*, etc. p. 127.

sion, inspirer au poète. Il fait sentir toute l'importance du

Trépas généreux
D'un prince dévoué pour d'obscurs malheureux,
Pour ce peuple courbé sous le poids des misères,
Vulgaire méprisé par des princes vulgaires.

C'est la seule fois que Ginguené ait préconisé des princes. Il aima mieux, depuis, louer des savans, des artistes, des philosophes, tels que Le Brun, Chénier, Ducis, Helvétius, Cabanis, Piccinni, ou démasquer ces grands hypocrites qui abusent de leur religion ou de leur pouvoir.

L'homme qui fixa le plus l'attention de Ginguené, fut J.-J. Rousseau. On venait de publier les derniers livres des *Confessions* de ce philosophe, qu'on a tant calomnié et de son vivant et après sa mort. Ginguené ne se laissa pas même imposer par l'autorité de ces écrivains qui, plus ou moins estimables sous quelques rapports, se montraient injustes à l'égard de Rousseau. Il ose juger l'accusé et les accusateurs, et son jugement est la preuve la plus évidente de la sévérité de son caractère. Tel est le sujet de ses *Lettres sur les Confessions de Rousseau*.

Ces *Lettres* parurent à l'occasion du décret de l'assemblée constituante, qui décerna, en 1791,

au nom de la nation, une statue à l'auteur de l'*Émile* et du *Contrat social.* Les uns applaudirent à cette détermination, les autres crièrent au scandale. Ginguené ne put pardonner une nouvelle injustice à ses concitoyens : il publia le résultat de son examen. C'est là qu'il relève les circonstances malheureuses contre lesquelles Jean-Jacques eut à lutter, et les démarches de ses ennemis les plus acharnés, surtout de ceux qui étaient d'autant plus dangereux, qu'ils affectaient l'air de ses amis ; c'est là qu'il indique ses faiblesses et ses égaremens, qu'on pourrait encore mieux imputer à ceux mêmes qui étaient les auteurs de sa triste position ; c'est là enfin, qu'il ose avouer, au milieu de la France et de son siècle, que pour goûter tout le charme que Jean-Jacques a répandu dans ses ouvrages, il faut des idées saines et des goûts simples, fruit d'une éducation toute différente de celle qu'on reçoit ordinairement à Paris. Il y apercevait l'esprit, le but, le plan de chacun de ses écrits immortels, le rapport de l'un à l'autre, et cette unité admirable qui fait du tout ensemble la démonstration d'une seule vérité, le développement d'une seule pensée. (1)

---

(1) *Lettres sur les Confessions de J. J. Rousseau,* p. 58.

La profonde vénération que Ginguené avait conçue pour le caractère intellectuel et moral de Jean-Jacques, lui inspira une sorte de prédilection pour tout ce qui rappelait son souvenir. On pourrait trouver beaucoup de rapports entre l'un et l'autre. Ginguené aima la retraite, la simplicité, la franchise; il haït le despotisme et plus encore l'esclavage qui le produit et qui le soutient; il ne fut jamais si content de sa propre vie, qui d'ailleurs ne fut pas toujours heureuse, que lorsqu'il put jouir d'une petite maison de campagne, près de cet *Ermitage* que le séjour de Rousseau a rendu cher aux vrais amis de la philosophie. C'est là que, dans ses promenades solitaires, il se procurait souvent la noble satisfaction de payer à la mémoire de ce philosophe le tribut de son hommage et de ses larmes.

Malgré cette sorte de sentiment religieux pour tout ce qui tenait à Jean-Jacques, il était bien loin de partager cet esprit de méfiance qui fit renoncer ce dernier à toute société, et peut-être à la vie. Ginguené chérissait la solitude, mais ne fuyait pas la société. Quoique sévère dans ses principes, cette sévérité n'altéra jamais le fond de son caractère doux et bienfaisant; malgré son mépris pour les calculs de l'ambition, il ne refusa pas de prendre part aux affaires publiques; et l'amour qu'il portait à son pays

semblait redoubler à mesure qu'en le privant successivement de ses emplois, on lui ôtait les moyens de le servir efficacement. Membre de l'Institut, il faillit même d'être privé de l'honneur de siéger dans cette compagnie. Quelle que fût sa position, il réprouva toujours, mais sans éclat, les abus du gouvernement et les excès des despotes qui l'usurpèrent. Ainsi, prêt à se dévouer encore à la chose publique, il rentra dans l'asile des Muses, où tout entier à leur paisible commerce, il ne s'occupa plus que de ses études favorites. C'est là qu'on reconnaît et qu'on admire en lui le littérateur citoyen, le véritable sage qui, sans cesse animé du désir d'être utile à ses compatriotes et à ses contemporains, loin de se livrer à un stérile repos, veut encore, du sein même de sa retraite, les servir par ses lumières et par ses écrits.

Nous pourrions rappeler ici tous ces morceaux instructifs, tous ces mémoires dont il enrichit plusieurs journaux littéraires, et qui en firent le succès (1). Bien différens de ces articles éphémères qui tirent tout leur mérite de la circonstance, et qui

---

(1) On les trouve dans la *Décade philosophique et littéraire*, le *Mercure de France*, la *Revue philosophique, littéraire et politique*, etc.

ne sont lus que pour être à jamais oubliés, ceux qu'on doit à la plume de Ginguené se font relire avec un intérêt toujours nouveau; et s'ils ne sont pas du goût d'une certaine classe de gens, malheureusement trop nombreuse, qui ne cherche dans ses lectures qu'un aliment à son oisiveté, ils seront toujours pour les amis de l'étude une source féconde d'instruction.

Il est à désirer que ces pièces confondues avec tant d'autres qui ne méritent pas d'en approcher, soient réunies et encadrées suivant l'ordre qu'on pourrait leur donner. L'auteur ayant toujours écrit dans le même esprit et d'après son système, ce recueil, loin de présenter un assemblage de morceaux sans rapport et sans liaison, formerait au contraire un traité complet de critique littéraire et philosophique, utile aux étrangers comme aux Français.

C'est là qu'on découvrirait ce faux brillant qui dépare le *Génie du christianisme*, et qui semble même dénaturer l'esprit de cette religion que l'auteur s'honore de professer (1). C'est là qu'on verrait comment le même motif d'intérêt qui a inspiré la prétendue conversion de J. F. Laharpe, lui avait dicté sa prétendue philosophie qu'il a depuis ab-

(1) Voyez *Coup d'œil rapide de Ginguené, sur le Génie du christianisme*, etc. *par François-Auguste Châteaubriant.*

jurée (1). C'est là qu'on apprendrait à justifier le mérite littéraire et civil de la plupart des écrivains, tels que les Fontenelle, les Montesquieu, les Condillac, les d'Alembert, les Condorcet, etc., qui ont honoré le dernier siècle et la France, et qu'on s'efforce en vain de méconnaître ou de calomnier. Duclos, parmi tant d'autres, avait été attaqué par quelques pygmées de la littérature; Ginguené, indigné de leur bassesse, défend la réputation de ce littérateur philosophe, qui, toujours fidèle à ses principes et à son caractère, garda jusqu'à son dernier jour l'indépendance de sa pensée, et la liberté d'écrire ce qu'il pensait. Ginguené soutenait en même temps la cause des peuples opprimés comme celle des écrivains calomniés. Cl. Rulhière venait de publier son *Histoire de l'Anarchie de Pologne*, il saisit cette occasion pour présenter le démembrement de cette république comme un grand crime des états qui en ont profité. Il conserve la même sévérité et la même franchise lorsqu'il porte son jugement sur des ouvrages purement littéraires.

Qu'on ne pense pas que ses jugemens fussent

(1) Voyez les divers articles de Ginguené sur le *Cours de littérature ancienne et moderne, par J.-F. Laharpe.*

dictés par un esprit d'orgueil ou de vanité, par cette espèce d'humeur satirique qui fait réprouver par les uns ce que les autres ont fait de meilleur. Malgré ses remarques, souvent un peu sévères, il estimait les talens singuliers de M. de Châteaubriant, les connaissances littéraires de Laharpe, et surtout le coloris poétique de Delille, dont il dépréciait toutefois la traduction du *Paradis perdu*, de Milton. Mais il estimait encore plus les talens et le goût d'un Ducis, d'un Lebrun, d'un Chénier, d'un Cabanis, d'un Garat, d'un Daunou, enfin de tous ces écrivains qui ont conservé le même accord entre les qualités de l'esprit et celles du cœur. Ainsi, il jugeait avec la même impartialité et les philosophes et leurs ennemis. En parcourant ces analyses, on sent qu'il n'avait d'autre objet que de convaincre lui et ses lecteurs de ce qui lui paraissait vrai et juste; et c'est pour cela qu'elles sont quelquefois un peu trop détaillées, et semblent même un peu fatigantes à ceux qui aiment à savoir sans travail et sans peine.

On trouve la même exactitude et le même esprit dans les *Mémoires* et dans les *Rapports* que, comme membre de l'Institut, Ginguené lut à la classe à laquelle il appartenait. Le recueil de ces travaux formerait aussi un ouvrage considérable. Il avait

été désigné par ses collègues pour continuer l'*Histoire littéraire* de la France, commencée par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur; il travailla à cet ouvrage avec MM. Pastoret, Brial et Daunou. Il s'était réservé la partie de cette histoire qui doit traiter des poètes français et des troubadours provençaux des douzième et treizième siècles.

En rappelant les qualités du littérateur français, on pourrait croire que je me suis écarté de mon sujet. Mais, en voulant le signaler comme un des littérateurs italiens les plus distingués, aurais-je pu tout-à-fait oublier que c'est d'un Français que je dois m'occuper? et n'est-ce pas ce titre même qui fait ressortir encore plus son mérite littéraire? mérite qui n'est ni aussi commun ni aussi facile qu'on le pense.

La plupart des hommes n'aiment ordinairement leur pays que parce que le hasard les y a fait naître, et que certaines habitudes les ont attachés à des objets indifférens, ou même ridicules. Ce prétendu patriotisme qui seul est resté aux peuples modernes, n'a servi très souvent qu'à inspirer le mépris le plus outré pour tout ce qui est étranger à leurs yeux. Ainsi des nations, même les plus civilisées, au lieu de s'éclairer et de s'aider les

unes les autres, n'ont cessé de se calomnier et de se décrier : cet esprit de discorde, s'emparant de toutes les classes de la société, a été d'autant plus scandaleux qu'il s'est même emparé de la république des lettres, à la prospérité desquelles l'accord est plus indispensable. Ginguené n'eut pas plus tôt senti la funeste influence de ce préjugé, qu'il osa le combattre, et montrer l'absurdité de son principe et de ses conséquences. Une heureuse combinaison de circonstances fixa de très bonne heure son attention sur ces chefs-d'œuvre que l'Italie, élevée par les Grecs et par les Latins, s'est constamment occupée de reproduire et de multiplier. Dès lors il sembla ne plus vouloir profiter des lumières et de la critique de ses concitoyens que pour mieux apprécier le mérite littéraire et le génie des Italiens.

Ginguené, dès sa première jeunesse, avait appris le bel idiome italien, ce qui l'avait mis à même d'en lire les ouvrages les plus renommés. L'*Adonis* de *Marini* fut un des premiers qui frappèrent son attention. Malgré les charmes séduisans dont ce long poëme est rempli, Ginguené s'aperçut bientôt des défauts brillantés qui le déparent et le rendent d'autant plus dangereux qu'il est très agréable. Il conçut le dessein de l'épurer de tout son

clinquant, et, en lui donnant plus de précision, d'en former un poëme érotique français qu'il réduisit à cinq chants. Ce n'était qu'un abrégé de ce que l'*Adonis* de *Marini* contenait de meilleur. Ginguené reprit, retoucha son travail; il l'avait presque achevé, lorsque, dans un de ses voyages à Paris, on lui vola les trois derniers chants, et il n'en publia que les deux premiers (1).

Cependant, l'intérêt qu'avait trouvé Ginguené dans un poëme que les Italiens eux-mêmes improuvent et regardent comme un scandale de leur littérature, devait le convaincre que le parnasse italien renfermait des richesses beaucoup plus précieuses. Il résolut, en conséquence, de s'enfoncer de plus en plus dans la connaissance de ces chefs-d'œuvre qui font tant d'honneur à l'Italie et à la littérature moderne; une circonstance inattendue vint encore développer cette première disposition.

La musique italienne avait déjà commencé à fixer l'attention des Français. J.-J. Rousseau, plus que tout autre, avait secoué leur indifférence; et, malgré ses tristes présages, ils firent bientôt connaître qu'ils pourraient avoir aussi une musique

(1) Voyez *Fables inédites*, etc. p. 157.

comme les Italiens. *Piccinni* arrive en France; aucun compositeur ne pouvait mieux que lui faire sentir et apprécier le vrai caractère de la mélodie italienne. Malheureusement, Gluck l'avait devancé : en améliorant de beaucoup l'harmonie dramatique, il s'était fait de nombreux partisans dont les affections présentaient de grands obstacles au perfectionnement de ce bel art. Le génie de *Piccinni* eut d'abord à lutter contre ces fâcheuses préventions; mais bientôt il eut aussi ses admirateurs et ses partisans. La dispute s'engage entre les deux partis; l'abbé Arnaud et Suard sont les coryphées de l'un; Marmontel, Laharpe, Chastellux, se montrent à la tête de l'autre. Une foule d'écrivains se réunissent à ces derniers; mais leur nombre ne balance pas la supériorité de leurs adversaires. Ginguené vient à leur secours; et connaissant, ainsi que Suard et Arnaud, la théorie et la pratique de l'art, il soutient avec les mêmes armes la cause et le parti de *Piccinni*.

Élevé jusqu'alors d'après les principes de Rousseau, dès qu'il entendit la mélodie du célèbre compositeur italien, Ginguené sentit par sa propre expérience ce qu'il n'avait conjecturé que par spéculation. Il fut donc bien plus l'admirateur que le défenseur de *Piccinni*, et finit par devenir son

ami, et l'apôtre de la musique italienne auprès des Français.

Une brochure qu'il avait composée pour soutenir le mérite de ce grand artiste, lui donna des droits à sa reconnaissance et à son amitié. Ginguené commença dès lors à le fréquenter, et il admira d'autant plus ses talens, qu'il les rendait encore plus chers par ses vertus domestiques. *Piccinni* n'était pas du nombre de ces compositeurs qui, pour l'ordinaire, ne sont que l'ouvrage du climat et de la nature, il possédait toutes les connaissances de son art, et beaucoup d'autres encore. Ginguené se réjouissait de le trouver souvent, lisant ou Racine, ou Voltaire, et surtout Rousseau, pour lequel l'artiste italien avait conçu une prédilection très marquée (1). Ainsi ils firent tous deux un échange continuel de leurs observations

(1) Je cite le passage suivant pour que *Piccinni* soit mieux connu par les amateurs éclairés, et encore mieux imité par les artistes, ses compatriotes. « Je l'ai surpris plus d'une fois, dit Ginguené, et toujours lisant ou Racine, ou Voltaire, ou Rousseau. Son esprit naturellement philosophique, et son âme sensible, lui donnaient une prédilection marquée pour l'auteur de l'*Émile*. En causant avec lui des lectures dont je le trouvais occupé, j'ai souvent été surpris de la justesse de ses observations et de la finesse de

et de leurs lumières; et autant l'un en profita pour se familiariser avec la littérature française, autant l'autre sut en tirer parti pour mieux apprécier encore l'état des lettres et des arts dans l'Italie. Par ces entretiens aussi intéressans qu'agréables, Ginguené se lia de plus en plus avec *Piccinni;* il le consola, il l'assista dans ses disgrâces et dans ses malheurs; la mort seule put rompre une liaison aussi intime. Le littérateur français exprima les regrets que lui causait la perte qu'il venait de faire; il répandit des pleurs sur la tombe de son ami, et consacra à sa mémoire une *Notice* (1) qui n'honore pas moins l'artiste et le pays qui l'a produit, que l'auteur qui lui a rendu justice et la France qui l'avait protégé.

Ce savant opuscule, publié en 1801, contient tout ce qui regarde les progrès qu'a faits la musique en Italie et en France pendant un demi-siècle, et les plus beaux souvenirs qui prouvent à quel point

---

ses aperçus. » (Notice, p. 32). Je puis ajouter qu'étant retourné à Naples, il suivit toujours la même habitude, et que ces lectures furent l'un des motifs qui le firent calomnier et poursuivre par des barbares.

(1) *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni;* Paris, an IX.

l'auteur aimait l'artiste italien, et combien celui-ci était digne d'être aimé par des savans tels que Ginguené. La brochure qu'il avait d'abord publiée n'était pas tout-à-fait exempte de l'esprit de parti; la *Notice* dont nous venons de parler n'est dictée que par l'amour de l'art et de la vérité.

Ce n'est pas la seule occasion où Ginguené ait cherché à faire valoir le mérite de *Piccinni*, et à répandre dans la France ses principes et son goût. Il concourut à la rédaction de l'*Encyclopédie méthodique*, pour ce qui concerne la musique. Il avait succédé à Suard pour la partie historique de l'art, dont ce dernier s'était chargé; mais Ginguené ne se borna pas à l'histoire de la musique chez les différens peuples; il y joignit celle des divers objets qui se rapportent à la science même. Les articles dont il a enrichi les deux premiers tomes de cette division de l'*Encyclopédie* (1), prouvent non seulement combien il était instruit dans la théorie et la pratique de l'art, mais aussi quel parti il savait tirer des diverses branches de la littérature italienne pour éclaircir encore plus son objet principal.

La musique, cet art enchanteur, qui exerce à

(1) *Encyclopédie méthodique; Musique;* publiée par MM. Framery et Ginguené. Paris, 1791, etc.

la fois tant d'empire sur les sens, sur le cœur et sur la raison, annonce bien plus que les autres talens, le génie, le caractère et les progrès du peuple qui la cultive avec le plus de succès. C'est par elle qu'on évalue l'heureuse organisation des individus, la délicatesse de leur sensibilité, la force et l'étendue de leur esprit. Ginguené considéra la musique italienne sous ce point de vue; il la compara avec celle des autres nations plus ou moins philarmoniques; il ne tarda pas à s'apercevoir que la supériorité décisive que l'une a toujours eue sur toutes les autres, indique du moins les dispositions favorables pour tous les beaux-arts et pour tous les genres de littérature qui ont le plus de rapports avec la musique.

Le premier de ces rapports que lui firent apercevoir ses recherches, fut celui de la langue. Il y reconnut la même harmonie, la même flexibilité, la même richesse. Il apprécia plus encore ce langage poétique, qui est si différent de la prose qu'on peut le regarder comme un dialecte particulier, destiné à charmer ceux qui ont le bonheur de le goûter. Quelle que soit l'influence que tout langage exerce ou peut exercer sur certaines facultés de l'esprit, Ginguené sentit bientôt combien l'idiome italien doit être propre à féconder et à multiplier tous les

genres de la littérature nationale. Le grand nombre des ouvrages de *Piccinni* lui avait fait avancer qu'il est difficile de concevoir que le même homme ait pu, dans l'espace de vingt ans, produire ce qui, ailleurs qu'en Italie, emploierait la vie de plusieurs hommes (1). Il trouva bientôt la même richesse et la même originalité dans les autres arts et dans des genres tout différens : il vit qu'on pouvait en dire autant de *Vinci*, de *Raffaello*, de *Machiavelli*, de *Tasso*. Dès lors il consacra presque toute sa vie à connaître et à goûter tous les chefs-d'œuvre de la littérature italienne. Les ouvrages qu'il nous a laissés en sont une preuve incontestable.

Je place dans leur rang la traduction de ce beau poëme de Catulle, intitulé *Les Noces de Thétis et de Pélée*, non parce que ce poëme peut être regardé comme italien par son origine, mais plutôt parce que Ginguené a fait son travail d'après plusieurs Italiens dont il a su profiter. L'abbé *Conti*, géomètre, littérateur et poète italien, très connu en France, avait commenté et traduit cet épithalame du poète latin. Aucun Français, ni avant ni après lui, n'avait encore entrepris la traduction de ce poëme. Arnaud seulement avait emprunté de

(1) *Notice sur la vie de Piccinni*, etc. p. 25.

Conti ses remarques les plus importantes, et sans jamais le citer; Doëring lui-même, chez les Allemands, suivit l'exemple d'Arnaud. Ginguené, aussi éclairé qu'impartial, revendique en faveur de l'Italien sa propriété, et avoue en même temps combien il a profité lui-même des autres commentateurs et traducteurs de Catulle (1). Il fit plus encore; il osa puiser dans l'original cette hardiesse de style, si propre aux Latins et aux Italiens, sans laquelle il n'y a point de poésie, et qui peut-être avait jusqu'alors détourné les Français de la même entreprise. Il présenta, en 1802, son travail à l'Institut qui en reconnut le mérite; et il le publia en 1812.

Ginguené, au milieu des travaux les plus importans, ne cessa jamais de cultiver les Muses qu'il avait chéries dès son enfance. Le genre de poésie dont il s'occupa de préférence, pendant quelque temps, fut celui dans lequel La Fontaine a surpassé ses devanciers, et a presque ôté à ses successeurs l'espoir de l'atteindre. Malgré les essais malheureux que tant d'autres avaient faits dans la même carrière, Ginguené voulut s'y lancer, moins peut-être pour satisfaire son goût pour ce genre d'amusement,

---

(1) Voyez sa *Préface*, et ses *Notes* dans *Les Noces de Thétis et de Pélée*; Paris, 1812.

que parce qu'il lui fournissait le moyen de poursuivre les vices des despotes de son pays et de leurs courtisans. Ses *Fables* parurent en 1810 (1), époque où il était dangereux de dire la vérité, même sous le voile de l'allégorie. La prudence commandait à l'auteur d'en réserver, pour un temps plus opportun, quelques unes dont l'application pouvait paraître trop directe; elles ne furent publiées que quatre ans après (2). Le public a déjà vu que si l'auteur ne montre pas la naïveté, le génie et la rapidité de La Fontaine, il est à certains égards plus moral, plus utile que lui, comme il est au-dessus de tant d'autres et par son style et par son esprit.

Mais ce que nous devons remarquer ici, c'est le soin que Ginguené a pris de faire connaître les principaux fabulistes du parnasse italien. L'Italie est dans ce genre aussi riche que dans les autres. Quoiqu'elle ne le fût pas au seizième siècle, elle s'est montrée, au dix-huitième, si féconde en cette sorte de composition, qu'elle peut bien en disputer la gloire aux nations qui se regardent, sous ce rapport, comme supérieures. Au milieu de sa richesse elle était cependant méconnue; les Français avaient souvent

(1) *Fables nouvelles*, par M. P. L. Ginguené; Paris.
(2) *Fables inédites*, etc. Paris, 1814.

accrédité, chez eux, les fables des Allemands, des Espagnols, des Anglais, soit en les traduisant, soit en les imitant; aucun n'avait encore touché à celles des Italiens, dont la plupart des Français ignoraient l'existence. Ginguené voulut réparer ce tort ou suppléer à ce défaut; il puisa dans cette nouvelle source les sujets de presque toutes ses fables. Elles sont en tout au nombre de soixante : excepté quelques unes empruntées d'Horace, d'Abstemius, de Lessing, de Gellert, toutes les autres sont des imitations libres de celles de *Giulio-Cesare Capaccio*, de *Giambattista Roberti*, d'*Aurelio Bertola*, de *Gherardo de' Rossi* et de l'abbé *Casti*. Sûr de ne point mériter de reproche pour avoir fait ce dont les autres fabulistes, et La Fontaine lui-même, avaient donné l'exemple depuis Ésope, Ginguené indique les sources où il a puisé; et quoique les sujets de ses fables ne soient pas neufs, on peut dire qu'elles ont une manière toute propre qui les caractérise et les distingue des autres; souvent même l'auteur sait leur donner une forme plus spirituelle et plus piquante.

Toutefois la poésie légère n'était pour Ginguené qu'un délassement au milieu de travaux plus sérieux. Son occupation principale était alors l'*Histoire littéraire* de l'Italie; il en avait depuis long-

temps conçu le projet, et préparé tous les moyens de l'exécuter. La plupart des écrivains français, qui s'étaient, de temps à autre, occupés du même sujet, n'avaient fait que consulter et suivre une espèce de tradition nationale, fruit de préventions dont ils subissaient l'influence. Ginguené sentit que c'était dans sa source même qu'il fallait chercher les matériaux de cette histoire, et que les auteurs italiens ne pouvaient être mieux appréciés que par leurs propres ouvrages. Il commença par se former une bibliothèque riche en ce genre, et qui, vendue à l'étranger, doit être regrettée par les Français amateurs de la littérature italienne. Il sentit encore le besoin et conçut l'espoir de se rendre sur les lieux mêmes, pour consulter les bibliothèques et les littérateurs les plus distingués sur l'objet de ses recherches. Mais, pendant que des milliers de Français étaient envoyés dans cette Italie, dont la langue, les mœurs, la littérature, les arts leur étaient totalement étrangers, il était écrit, comme il le dit lui-même, qu'il n'aurait pas ce bonheur, et qu'il mourrait probablement sans avoir vu ce beau pays dont il s'était occupé toute sa vie (1). Il n'alla qu'à Turin, comme

---

(1) *Fables inédites*, etc. p. 98, note (1).

ambassadeur de la république française, en 1797; il n'y resta que sept mois, et ne fit qu'un voyage de quelques jours à Milan; ce qui était à peine voir l'avant-scène d'un magnifique théâtre.

A mesure qu'il avançait dans son entreprise, il apercevait de plus en plus les torts graves que l'étranger a faits souvent aux Italiens. Lors même qu'on ne pouvait refuser quelques louanges vagues ou équivoques à un très petit nombre d'ouvrages et d'auteurs, on s'en dédommageait en quelque sorte en dépréciant ou en méconnaissant tout le reste. Ginguené, convaincu de la vérité par lui-même, voulut détromper ses concitoyens; il donna, en 1802 et en 1805, un cours de leçons à l'Athénée de Paris. Le public accueillit les premiers essais de ses analyses, et le professeur publia son ouvrage, en 1811. C'est là qu'il débute par dire avec franchise que de toutes les littératures, l'italienne est celle que les Français jugent habituellement de la manière la plus tranchante, et qu'ils connaissent le moins (1). Fort des principes de la raison universelle et du goût de tous les siècles, il ose montrer à sa nation le vrai mérite de cette littérature, ou plutôt il veut

---

(1) *Histoire littéraire d'Italie*, t. I, *Préface*, p. 5.

partager avec ses concitoyens les plus éclairés le plaisir et le charme qu'il a éprouvés dans l'analyse de ses chefs-d'œuvre (1).

L'Italie avait déjà un grand nombre d'histoires littéraires; mais la plupart n'étaient que des *Bibliothèques* ou des catalogues ordinairement circonscrits à quelqu'une de ses villes ou de ses provinces, ou à quelque genre particulier des connaissances humaines. On excepte à peine la *Bibliothèque de Fontanini*, et le vaste *Dictionnaire des Écrivains d'Italie*, par *Mazzuchelli*. La poésie est le genre qui compte le plus d'historiens qui l'ont traité d'une manière ou plus complète ou plus étendue, tels que le *Crescimbeni* et le *Quadrio*. La philosophie en manque presque entièrement; car tout ce qu'on a de *Buonafede* n'est qu'un extrait de Brucker, ordinairement dénaturé par l'esprit sectaire d'un moine ambitieux. Pour ce qui concerne la littérature italienne en général, le *Gimma* essaya le premier d'esquisser, au commencement du dix-huitième siècle, un tableau général de l'*Italie lettrée* (2); toutefois l'exécution ne répondit point au beau

(1) *Histoire littéraire d'Italie*, t. I, *Préface*, p. 13.

(2) *Idea della storia dell' Italia letterata*, etc. Naples, 1723.

titre qu'il avait donné à son ouvrage. *Bettinelli* réussit mieux dans cette entreprise. Son *Risorgimento d'Italia*, quoique souvent trop rapide et quelquefois peu exact, ne laisse pas que d'être assez ingénieux et piquant pour nous intéresser à sa lecture. On trouve plus d'étendue, plus d'ordre et plus de suite dans les divers écrits de *Denina*.

L'histoire de *Tiraboschi* est fort au-dessus de toutes celles que nous venons de citer; elle a même fait croire que l'on ne pouvait rien espérer de mieux en ce genre. La grande étendue du plan, la variété des recherches, la multiplicité des objets, les notices exactes et curieuses sur la vie et les écrits des auteurs; enfin tout ce qui a rapport à l'histoire littéraire de l'Italie, se trouve réuni dans son grand ouvrage. On ne peut cependant se dissimuler que *Tiraboschi*, quoiqu'il se soit proposé de donner l'histoire de la littérature italienne, n'ait plutôt compilé celle des hommes de lettres et de leurs aventures, qu'il n'a fait celle de leurs écrits et de leurs pensées. Il s'est plus occupé de la biographie des écrivains, que de l'analyse de leurs travaux. Ce n'est pas qu'il ait entièrement négligé ce genre de notices; mais elles sont, pour l'ordinaire, trop vagues et trop superficielles; elles semblent quelquefois plutôt répétées que justifiées.

Lors même que cette méthode serait suffisante pour des Italiens, qu'on peut supposer initiés dans la connaissance des ouvrages classiques de leur pays, elle ne saurait l'être pour des étrangers à qui la plupart de ces ouvrages sont presque entièrement inconnus. Je ne parle pas ici de la nouvelle histoire littéraire qu'a publiée M. *Corniani*, sous le titre de *Secoli della Letteratura italiana*, qui n'est au fond qu'un catalogue chronologique des vies des auteurs les plus distingués, quoiqu'on y trouve quelques analyses de leurs ouvrages, qu'on chercherait en vain dans l'Histoire de *Tiraboschi*. Ce mérite se fait remarquer encore plus dans le savant continuateur de *Corniani*, M. *Camillo Ugoni*.

Ginguené sentit le défaut dominant de la plupart de ces histoires littéraires; il donna à la sienne un caractère plus didactique et plus accommodé au besoin des étrangers. C'est plutôt ce que les auteurs ont pensé ou écrit qu'il nous met sous les yeux, que les circonstances de leur vie, souvent monotones ou indifférentes. Il rend compte de leurs efforts, il suit leurs progrès, il analyse leurs productions littéraires les plus remarquables. S'il s'arrête parfois au récit de leur vie, ce n'est que pour relever ce qui a eu le plus de part au développement de leurs facultés, au genre de leurs

études et à la composition de leurs ouvrages. Ainsi il ne prononce pas, ou plutôt il ne répète point, comme tant d'autres biographes, des jugemens sur parole; il apprécie, il juge par lui-même, et nous oblige de raisonner avec lui. Sous ce rapport, l'histoire de Ginguené peut être regardée comme le cours le plus complet de littérature générale, appliqué spécialement à la littérature italienne.

Il est malheureusement trop vrai que cette méthode ne doit pas satisfaire le goût favori d'une foule de lecteurs de nos jours, qui ne lisent que pour s'amuser, ni même celui de la plupart des auteurs, qui n'écrivent que pour alimenter une oisive curiosité. Ils préfèrent des abrégés, des aperçus, des précis, en un mot, ce genre de livres où l'on traite de tout sans rien approfondir, et qui par conséquent font parler de tout sans rien savoir, ou tout croire sans rien examiner. Toutefois, nous sommes loin de prétendre qu'il n'y ait aucun ouvrage de ce genre qui mérite l'éloge, donné jadis par Catulle, aux *pages savantes* de Cornélius Népos. Mais de tels tableaux sont très rares; et, lors même qu'ils seraient parfaits sous ce rapport, à quoi serviraient-ils, si ce n'est à nous rappeler ce que déjà nous avions appris, ou à nous faire sentir le besoin de chercher ailleurs ce que nous ne pour-

rions apprendre par leur moyen? L'histoire de Ginguené n'est pas de ce genre; elle est faite pour ceux qui ne lisent que pour s'instruire.

Une autre qualité non moins remarquable la distingue encore de toutes celles qui l'ont précédée; c'est cet esprit philosophique, dont l'auteur est redevable à son siècle et à sa nation, qui lie les objets de la littérature et de la philosophie avec les intérêts de la religion et de la politique, en saisit les rapports les plus importans quoique les moins aperçus, et nous fait apprécier le caractère non seulement des auteurs et de leurs ouvrages, mais aussi de la nation et du siècle qui les ont produits. On ne peut pas dire que de telles remarques aient tout-à-fait échappé à l'attention des Italiens; mais malheureusement elles sont très rares dans leurs écrits; et ce qui est pire encore, on y rencontre souvent des vues tout opposées. L'Histoire de *Tiraboschi* sent parfois l'esprit du théologien, et même celui du jésuite. *Bettinelli* fait souvent des efforts pour paraître ce qu'il n'est pas. Le seul *Denina* se montre un peu plus franc sous quelques rapports; mais il perd tout son mérite lorsqu'il sacrifie l'honneur des lettres et l'indépendance de ceux qui les professent aux intérêts des Mécènes et de leurs courtisans. *Corniani* lui-même, quoiqu'il ne fût pas ec-

clésiastique, comme les auteurs que je viens de nommer, se laisse encore entraîner par le même esprit. Ginguené, tout différent de ces écrivains sectaires et intolérans, ne respecte que l'indépendance de la philosophie, de la littérature, et de ceux qui les cultivent; il rejette toute sorte de préjugés qui pourraient leur nuire; il ne cherche et ne recommande que ce qui tient aux progrès du goût et de la raison.

On avait déjà senti en Italie et partout ailleurs l'utilité d'exposer l'histoire de la littérature, suivant ses divers genres. *Tiraboschi* avait réussi mieux que tant d'autres dans le plan de la sienne; il lui avait donné plus d'étendue, plus d'ensemble et de symétrie; il paraît cependant avoir attaché à certaines parties une importance qu'elles ne méritaient pas, et l'avoir refusée à d'autres qui en demandaient encore plus. Sous ce rapport, Ginguené a remporté un nouvel avantage sur le biographe italien. Les longues recherches auxquelles il s'était livré sur les sources de la littérature italienne, l'analyse encore plus sévère qu'il avait faite de nos chefs-d'œuvre, l'ont mis à portée de saisir et de relever des objets que ses devanciers avaient presque entièrement négligés, ou n'avaient pas assez approfondis. Ainsi, rendant plus de justice à

des auteurs et à quelques ouvrages dont on n'avait pas aperçu tout l'intérêt, il semble dire aux Italiens eux-mêmes : Vous êtes encore plus riches que vous ne le pensez.

Fidèle à son plan, Ginguené commence son histoire à cette époque funeste où l'invasion des barbares détruisit en Italie toute trace de l'ancienne littérature. C'est une image du chaos, au milieu duquel va reparaître enfin cette lumière qui doit amener un nouvel ordre d'idées et de choses; c'est après avoir rapidement parcouru l'espace de huit siècles de ténèbres que l'historien philosophe salue, au commencement du treizième, l'aurore de ce beau jour qui va bientôt éclairer toute l'Europe. Cette période qui comprend plus de dix siècles, et s'étend jusqu'à la fin du quinzième, forme la première partie de cette histoire, qui fut publiée en trois volumes, en 1811.

L'accueil que lui fit le public encouragea l'auteur à poursuivre sa grande entreprise. Il se proposait de consacrer au seizième siècle une seconde partie, d'une étendue à peu près égale à la première, pour présenter ensuite, dans une troisième, l'histoire du dix-septième siècle, et un tableau du suivant; mais c'est là que Ginguené se trompa. Ce seizième siècle, quoique étonnant à ses yeux, ne

lui avait pas paru aussi étendu ni aussi riche qu'il le trouva dans la suite en le parcourant. Il se vit donc forcé d'étendre jusqu'à quatre ou cinq volumes ce qu'il avait d'abord espéré pouvoir renfermer en trois; mais s'il avait voulu donner la même proportion, suivant le degré de leur importance, aux genres littéraires qu'il s'était proposé de traiter, il aurait bientôt senti que ce dernier nombre même n'était pas encore suffisant pour l'étendue de sa matière. En effet, après avoir publié, en 1812, les trois premiers volumes de la seconde partie de son histoire, il fut obligé de modifier son plan et de changer sa marche, qu'il aurait sans doute encore améliorés, si la mort lui avait permis d'achever son travail. Ainsi, loin d'aborder le dix-septième siècle, il ne put pas même terminer l'histoire du seizième.

Certes, c'est un malheur que cet ouvrage soit resté imparfait, et que l'auteur ne lui ait pas donné la dernière main. Toutefois, tel qu'il est, il traite de la plupart des productions dont se compose la richesse littéraire de l'Italie, au seizième siècle. Ginguené les compare et les évalue; il les fait connaître à ceux auxquels elles étaient étrangères, et fait rougir ceux qui les dépréciaient. Il examine à fond; et, en juge impartial, il rejette ou rectifie, en connaissance de cause, les jugemens souvent

hasardés ou superficiels de Despréaux, de Voltaire, de Laharpe, de Marmontel, et de tous ceux qui n'ont fait que répéter leurs opinions. On dirait que son histoire n'est qu'une apologie de la littérature italienne; mais c'est une apologie faite par un critique éclairé et sévère, qui, ne pardonnant point aux imperfections qu'il rencontre, donne, par cela même, encore plus de crédit aux beautés qu'il relève.

La littérature italienne n'a pas été étrangère à la France, surtout aux époques les plus favorables aux lettres et aux beaux-arts. La cour de François Ier brillait de l'éclat des artistes et des littérateurs italiens; et les honneurs *qu'on leur* prodiguait étaient autant de marques d'estime qu'on donnait aux arts et aux sciences qu'ils professaient. Dans des temps moins heureux, le *Tasso*, le *Marini*, et bien d'autres, furent universellement applaudis chez les Français. Sous le règne de Louis XIV, non seulement on entretenait des communications entre les artistes des deux nations, mais un des savans les plus illustres de l'Italie (1) se vit tellement comblé de faveurs par les Français qu'il se crut obligé, par reconnais-

---

(1) *Gian-Domenico Cassini.*

sance, de se naturaliser en France, et, pour ainsi dire, d'oublier son pays natal. Ce que nous venons de rappeler est une preuve que, malgré ces preventions nationales qui ordinairement dominent la multitude, les vrais savans, en France, ont toujours estimé la littérature italienne, et les Italiens qui en soutenaient le mérite. On compte même des littérateurs français qui ont étudié la langue italienne, et se la sont rendue familière au point de l'écrire correctement en prose, et même de composer des vers. Les noms de Ménage, et surtout de Régnier Desmarais, n'honorent pas moins l'Italie que la France. Leurs vers, quelque soit leur véritable mérite, prouvent du moins que les lettres italiennes ont été souvent cultivées et chéries par les Français.

Mais aucun d'eux n'en avait encore fait sentir le charme et l'importance avec ce discernement et cette richesse de détails que l'on trouve dans l'ouvrage de Ginguené. C'est lui qui, par ses leçons et par son exemple, a formé, au milieu des Français, une classe d'amateurs éclairés de cette littérature, qui en jugent et la goûtent comme les Italiens eux-mêmes. Combien de fois, en les entendant raisonner d'après ses remarques, sur les richesses littéraires de l'Italie, ne me suis-je pas réjoui d'ap-

partenir à ce beau pays! On ne parle plus du Dante et de *Petrarca*, de l'*Ariosto* et du *Tasso*, avec cette légèreté qui prouvait moins le mérite de ces poètes que l'ignorance de leurs juges. On ne borne plus à un très petit nombre les écrivains classiques de l'Italie. On sait enfin qu'elle en possède en tous les genres; que si l'étranger en a perfectionné plusieurs, l'Italie l'avait toujours devancé; et qu'elle a conservé jusqu'à nos jours ce goût sûr pour le beau idéal et parfait qui domine dans tous ses chefs-d'œuvre, malgré le clinquant de *Marini*, qui, comme un météore passager, l'avait éblouie elle et l'étranger lui-même. Ainsi, en reconnaissant de plus en plus de semblables vérités, nous verrons bientôt disparaître cet esprit de prévention qui a souvent séparé deux nations si dignes d'une estime réciproque, et qui, en se rapprochant davantage, pourront profiter mutuellement de leurs lumières et de leurs moyens.

Ginguené devait encore hâter cette paisible révolution, si la mort eût respecté ses nobles intentions. J'ai eu le bonheur de m'entretenir souvent avec lui, pendant les derniers mois de sa vie; il me fit part de plusieurs objets qu'il espérait examiner, ou séparément ou en les liant à son Histoire, et qui intéressent tous plus ou moins la gloire littéraire de

l'Italie. Il avait pour ce pays une telle prédilection, que, dans sa dernière maladie, son seul délassement, était de s'en occuper. Qu'il me soit donc permis de laisser ici les souvenirs d'un savant et d'un ami que j'estime et que je regrette; ils méritent d'être connus et par les Italiens et par les Français.

Malgré les étranges bizarreries, plusieurs fois débitées sur la versification italienne, et qui ne prouvent que l'ignorance et la témérité de leurs auteurs, Ginguené voulut étudier et approfondir cet art, qui n'est pas si facile qu'on l'a dit trop souvent. Il avait examiné et comparé tout ce qu'avaient avancé sur ce sujet les critiques italiens les plus distingués, surtout *Sacchi*, *Venini* et *Bonesi*; et il s'était aperçu qu'on a quelquefois donné dans l'extrême contraire, en étouffant, par une foule de règles, un art dont la nature fournit les premiers élémens, et que la seule conformation des organes de l'harmonie, fait mieux sentir et apprécier que tout cet amas de préceptes minutieux et embarrassans. J'eus occasion de l'assurer que les plus habiles versificateurs italiens faisaient des vers avec bien moins de difficulté qu'ils n'en ont à comprendre quelques savans traités de versification. *Parini* lui-même, qui certes a donné

l'exemple de la versification la plus élaborée et la mieux entendue, *Parini* n'a jamais fait usage de ces théories aussi inutiles que recherchées et spécieuses.

Ginguené avait senti que l'idiôme italien doit se prêter, mieux que beaucoup d'autres, à cette versification harmonieuse et imitative, à ce coloris poétique, qui le font distinguer parmi les langues modernes. Mais, ce qui est extraordinaire dans un étranger, il comprit tout ce qu'il en devait coûter de travail pour faire des vers tels que ceux du *Dante*, du *Caro*, de *Parini* et d'*Alfieri*, qui sont bien différens de cette espèce de vers qu'on ne pardonne, en Italie, qu'à des improvisateurs. Il se demandait souvent s'il était plus difficile de faire de bons vers italiens que de bons vers français. Il croyait toutefois que le succès des vers français est plutôt dû à l'image et à la pensée, qu'au coloris et à l'harmonie, qui font quelquefois négliger, dans les vers italiens, des qualités beaucoup plus importantes. C'est cette différence même qui lui faisait regarder comme presque impossible une traduction parfaite en français de la *Divine Comédie* du *Dante*, des *Rimes* de *Petrarca*, et de la *Jérusalem* du *Tasso*.

Une vive discussion fut souvent reprise sur la prononciation des vers latins et sur cette harmonie qu'ils semblent conserver encore. Quoique l'on re-

garde la prononciation des anciens comme entièrement perdue, il n'est pas moins vrai que, s'il en reste par la tradition quelque trace, ce ne sont probablement que les Italiens qui en ont hérité. Chaque nation cependant, en prononçant les mêmes vers fort différemment des autres, croit y apercevoir le même caractère et le même rhythme qu'on leur reconnaissait à Rome, du temps de César et d'Auguste. Ginguené, comme plusieurs autres, se moquait de cette prétention ridicule; il espérait gagner davantage en s'efforçant de prononcer les vers latins, suivant la quantité des longues et des brèves. Mais tous ces efforts, après beaucoup de peine et d'ennui, ne produisent aucun résultat favorable, parce qu'on ne peut plus déterminer ni deviner la manière dont les anciens marquaient à la fois le temps et les accens de leurs syllabes.

Pourquoi donc les Italiens, en prononçant ces vers, surtout les hexamètres, les endécasyllabes et les saphiques, y trouvent-ils tant d'harmonie, que souvent ils ont calqué des vers italiens sur le même rhythme, et qu'ils improvisent même quelquefois des vers latins? Après avoir fait plusieurs essais, Ginguené put s'apercevoir que cet avantage résultait uniquement du hasard; et que les Italiens, en prononçant les vers latins à leur manière, y portent

une combinaison d'accens telle qu'elle donne à ces vers une certaine harmonie que sûrement les Latins ne connaissaient pas, et au moyen de laquelle ils deviennent comme une nouvelle espèce de vers italiens. Le résultat de ses observations, qu'il voulut bien me communiquer, lui parut si digne d'attention qu'il se proposait d'en faire un travail pour l'Institut.

Les études particulières de Ginguené sur l'art musical lui avaient inspiré le projet de composer une histoire de la musique moderne chez tous les peuples. Il s'était procuré un grand nombre d'ouvrages de ce genre dont il avait beaucoup profité. Nous avons une preuve de ses connaissances et de son goût dans la théorie et dans la pratique de cet art, par ce qu'il en a dit dans sa *Notice sur la vie de Piccinni*, et dans ses articles pour la partie de l'*Encyclopédie méthodique*, concernant la musique, qui nous font regretter qu'il n'ait pas achevé un travail que l'histoire des beaux-arts semble réclamer encore. Il nous aurait appris, et mieux que tant d'autres, à déterminer le mérite et le caractère de ces artistes et de ces compositions musicales qui ont fait le charme et la gloire des nations qui les ont produits. L'Italie aurait sans doute occupé dans ce genre le même rang

que dans la littérature; et l'auteur aurait donné une nouvelle preuve de son amour pour ce beau pays, et de son zèle pour les progrès des beaux-arts.

La prééminence qu'il reconnaissait à l'Italie, sous tant de rapports, ne l'empêchait pas d'en relever en même temps les défauts. Il cherchait souvent la raison pour laquelle, depuis ce grand nombre de tragédies que produisit le seizième siècle, et qui ne sont que des imitations serviles des tragédies grecques, cette nation, jusqu'à nos jours, ne peut opposer aux poètes étrangers que le seul *Alfieri*. On ne doit pas attribuer ce vide de la littérature italienne à des circonstances politiques, qui ont de même dominé les meilleurs poètes des autres pays. Faudrait-il donc en accuser le caractère intellectuel et moral des Italiens qui, en les rendant si propres à des genres non moins difficiles, les rend si inférieurs dans le tragique? Souvent ils ont cru se justifier en disant qu'ils n'ont point eu d'acteurs ni de théâtres pour faire les essais nécessaires au progrès de l'art dramatique. Mais quels étaient les acteurs et les théâtres du temps de Shakespeare et de Corneille? D'ailleurs, l'Italie a possédé des théâtres et des acteurs bien avant que les autres nations en eussent à leur tour, d'après son exemple. Ginguené se proposait de continuer ses recherches jusqu'à ce que les

Italiens eussent résolu ce problème, en composant des tragédies aussi excellentes que leurs autres productions littéraires.

Ginguené ne pouvait pas non plus se consoler de ce que le parnasse italien lui semblait si pauvre en poëmes du genre proprement philosophique. Deux jours avant sa mort, il s'entretint quelque temps sur ce sujet, avec M. *Botta*, son ancien ami. Il ne trouvait rien à comparer au poëme de Delille sur les *Trois règnes de la nature*. L'Italie se glorifie cependant des deux poëmes latins de *Ceva* et de *Stay*, après les divers essais de ce genre qu'elle a donnés dans le seizième siècle. Elle peut s'honorer en même temps de la traduction de Lucrèce par *Marchetti*. On pourrait citer aussi les poëmes de *Cassola*, sur l'*Astronomie*, de *Rezzonico*, sur le *Système des cieux*, de *Mascaroni*, sur la *Physique* et l'*Histoire naturelle*, de *Mazza* sur l'*Antre platonicien*, qui prouvent tous ce que la langue et la poésie italiennes pourraient fournir aux poètes qui voudraient courir la même carrière.

Enfin, dans ce même entretien littéraire, qui fut le dernier de sa vie, il ne s'occupa que de l'Italie et de la continuation de son *Histoire littéraire*. Il se proposait de faire venir de nouveaux livres de ce pays pour le connaître et l'apprécier encore

mieux; il oubliait son triste état en parlant même des nouvelles productions littéraires que l'Italie venait de publier; il désirait surtout de mourir avec la traduction d'Homère, par *Monti*, à ses côtés (1). Telles étaient ses intentions et tel fut son dernier vœu au moment de quitter la vie; il ne recueillit un reste de forces que pour recommander à l'un de ses plus grands amis, M. Daunou, ses manuscrits de l'Histoire d'Italie. Il expira le 16 novembre 1816, dans la soixante-huitième année de son âge.

Je n'ai jusqu'ici considéré Ginguené que comme un amateur éclairé et un historien impartial de la littérature italienne. Mais je dois ajouter qu'à mesure

(1) On verra dans l'extrait suivant de la lettre que M. *Botta*, après la mort de Ginguené, m'adressa de Paris à Meulan, où je me trouvais, une nouvelle preuve de sa manière de penser et de son impartialité. Après avoir beaucoup loué le talent de Delille, il ajoutait : *Che se ne voleva morire con quel poema di Delille a lato. Poi ricominciò, ed anche con la traduzione d'Omero di Monti a lato voglio morire. Gran piacere mi fece questo, ed anche perchè il vidi rivolto a parlare della letteratura nostra. Qui disse cose troppo belle, perchè io le possa ripetere. Basta che noi altri italiani dobbiamo eternamente riverire il nome suo, e venerar quelle ossa*, etc.

qu'il en apprécia le mérite, il devint le défenseur et l'ami des Italiens les plus estimables, qui professaient les mêmes principes ou qui avaient essuyé les mêmes injustices que lui. A Paris, il les regardait, pour ainsi dire, comme ses concitoyens et ses compagnons; il prenait leurs intérêts comme les siens propres. Ce fut lui en effet qui, à la tribune du Corps législatif (1), fit sentir aux Français qu'ils ne devaient point oublier la cause des Italiens qui, réfugiés chez eux, avaient mérité leurs égards. Ce fut lui aussi qui chercha à réparer en quelque sorte le tort bien grave que le gouvernement français avait fait à *Vittorio Alfieri*, en lui enlevant sa propriété la plus chère, ses livres et ses manuscrits; il pardonna même à ce grand poète, justement irrité, les excès de sa juste indignation. Enfin il n'y avait aucun Italien à Paris qui ne ressentît les effets de sa prédilection.

Après tant de preuves d'estime et de bienveillance que l'Italie a reçues de ce littérateur français, on ne doit pas être surpris des marques de reconnaissance et d'attachement que lui donnèrent à leur tour les savans de cette nation. L'académie de Turin et celle de la Crusca l'avaient déjà proclamé

---

(1) Le 17 frimaire an X.

un de leurs membres. Tous les autres Italiens se sont fait un devoir de le reconnaître pour un de ceux qui ont le plus concouru à leur faire rendre justice par les étrangers. Ils citent souvent son autorité comme la plus imposante pour justifier les titres de leur gloire littéraire, et quelquefois même de leurs prétentions. Ainsi on regarde, en Italie, son *Histoire* comme le plus beau monument qu'une main étrangère ait élevé à la littérature italienne.

Mais, ce qui est encore plus important, on doit considérer cet ouvrage comme un gage d'alliance littéraire entre deux peuples que d'injustes préventions d'une part, de vifs ressentimens de l'autre, avaient toujours divisés. D'après l'exemple de Ginguené, dont plusieurs savans ont reconnu l'importance et les bons effets, la plupart des Italiens également éclairés ont senti le devoir d'être à leur tour plus justes et plus impartiaux. Ils ne font plus autant d'étalage de ces éloges trop répétés jusqu'ici, qui, exaltant ou même exagérant le mérite de leurs ancêtres, pourraient être considérés en quelque sorte comme autant de reproches pour leurs contemporains. Reconnaissant et leurs avantages et leurs défauts, seul moyen de mettre à profit les uns et de se garantir des autres, ils ont généralement adopté plusieurs jugemens du critique

français, quoique contraires à des opinions qui se maintenaient comme nationales; et ils respectent sa sévérité et sa franchise lors même qu'ils ne partagent pas sa manière de penser. J'ose dire encore plus, ils poussent leur critique, d'après son exemple, jusqu'à regarder quelques unes de ses assertions comme trop favorables, et presque dictées par un excès d'indulgence.

Ainsi un nouveau mouvement s'est communiqué entre deux nations éclairées qui, rivalisant de gloire littéraire, se rapprochent de plus en plus l'une de l'autre. Leurs relations se sont multipliées; on a ranimé cet échange de livres, de découvertes, de pensées, qui semble, sous quelques rapports, établir plus de conformité entre les deux peuples les plus civilisés de l'Europe. Qu'il doit être doux pour celui qui les estime et les aime également, de les voir dans la même carrière s'estimer et s'imiter à l'envi, tout en conservant chacun son caractère propre et sa dignité nationale! Quels avantages ne doit-on pas attendre de cette influence réciproque de lumières et d'efforts, digne du siècle qui l'a produite, et qui fait honneur aux nations qui savent l'exercer et en profiter?

Tels sont les rapports sous lesquels Ginguené, comme littérateur français, est envisagé par les

Italiens. Si le plus grand service qu'un écrivain philosophe puisse rendre à son pays est d'éclairer ses concitoyens, en relevant à leurs yeux le mérite réel des étrangers, d'éteindre les rivalités et les ressentimens des peuples, de multiplier par ce moyen les admirateurs et les amis de sa propre nation, qui pourrait contester à Ginguené le mérite d'avoir atteint un but si noble et si glorieux? Il ne nous reste donc qu'à faire des vœux pour que des littérateurs, aussi éclairés et aussi bienfaisans que lui, cherchent en l'imitant à nous dédommager de sa perte, et à concourir avec le même zèle aux progrès des lettres et des arts, à la prospérité de la France et de l'Italie (1).

---

(1) Je témoigne ici ma reconnaissance à l'auteur de la *Notice* sur M. Ginguené, mise en tête du *Catalogue des livres* de sa bibliothéque, et surtout à M. Amaury-Duyal, qui en a publié une autre encore plus étendue dans le quatorzième tome de l'*Histoire de France*. Ce sont leurs lumières qui m'ont éclairé dans la même carrière.

NOTES AJOUTÉES.

Page 93, ligne 14. *Sdrucciolo.... nommé très improprement* dactyle.

Plusieurs Italiens ont pensé que ce que les Latins nommaient *dactyle* correspond exactement à ce qu'ils appellent maintenant *sdrucciolo*. C'est une opinion tout-à-fait erronée, qui tient à des idées entièrement fausses sur la prosodie des langues mortes et la prononciation des langues modernes. On suppose d'abord qu'en récitant les vers latins, nous pouvons saisir et rendre toute l'harmonie primitive qui leur était propre, ce qui est le comble de l'absurdité en littérature comme en physique; car, comment imiter un son, quel qu'il soit, sans l'avoir entendu? J'admets toutefois qu'il est possible de sentir quelque harmonie en prononçant les vers de Virgile et d'Horace, même les périodes de Cicéron et de Tite-Live. Mais la question est de savoir si cette prétendue harmonie est précisément celle que sentaient et répétaient les Latins. Or, qui oserait le déterminer, ou plutôt le deviner? Si l'on croit reconnaître quelque harmonie dans la prose et les vers latins, c'est au hasard seul qu'il faut l'attribuer, comme nous l'avons parfois indiqué dans le cours de cette *Histoire*; ou, pour mieux dire, cette harmonie ne résulte que de la manière nouvelle dont chaque nation prononce le latin en lui donnant les accens, le rhythme et la forme prosodique de sa propre langue, ce qui ne convenait ni ne pouvait convenir à la langue latine lorsqu'elle était vivante. Malgré l'évidence de cette vérité, on s'obstine encore à croire que les modernes

prononcent le grec et le latin à la manière des anciens, quoique ordinairement la manière d'un peuple paraisse aux autres tout-à-fait différente de la leur, et même plus ou moins désagréable. Ainsi la plupart des Italiens prétendent que leurs mots *sdruccioli* ont la même valeur que les pieds *dactyles* des Latins, parce qu'ils prononcent de même *bárbaro* et *bărbărŭs*, *pérfido* et *pĕrfĭdŭs*, *fémina* et *fēmĭnă*, etc. Ils pourraient cependant se détromper aisément sur cette ressemblance apparente, en observant qu'ils prononcent de même les mots latins *barbari*, *perfidi* et *feminæ*, qui ne sont plus des *dactyles*, ayant la dernière syllabe longue. On pourrait faire la même remarque sur les anapestes et les ïambes, que les Italiens ne prononcent qu'avec l'accent prosodique sur la première syllabe, comme *rápido*, *ténero*, *súbito*, etc. Ainsi, lorsque les mots *dĕos*, *gĕnus*, *pătres*, etc. font partie des pieds dactyles dans les vers latins, ils ne peuvent pas les prononcer comme leurs *sdruccioli*. En voici un exemple dans deux hexamètres de l'*Énéide* :

Inferretque deos *Latio*, genus *unde Latinum*,
Albanique patres, *atque alta mœnia Romæ*.

Il est donc évident que l'accentuation des Italiens, appliquée à la langue latine, ne rend ni ne peut rendre la prosodie des Latins; car les accens des uns ne peuvent pas exprimer la quantité des temps des autres. Lors donc que l'Italien, en récitant des vers latins, y trouve quelque rhythme plus ou moins agréable, et qu'il le prend même pour modèle, et calque sur ce moule des vers italiens, il ne fait que dénaturer les vers latins, et leur donner une forme tout étrangère en les modifiant à sa manière. C'est d'après ces principes qu'il faudrait examiner ce qui regarde la prosodie et la versification des anciens et des modernes, et

rectifier ce qu'on a souvent avancé sur cette matière, en confondant le caractère d'une langue avec celui d'une autre, dont la nature est toute différente. Nous avons cru devoir émettre ici ces idées pour justifier ce que nous avons quelquefois avancé à cet égard dans le cours de cette Histoire. Voyez cependant le *P. Giovenale Sacchi, Della divisione del tempo nella poesia; Francesco Venini, Dei principj dell' armonia musicale e poetica*; et *B. Bonesi, Traité de la mesure ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie*, etc.

Page 290, ligne 6 : *Quant aux traits satiriques*, etc.

On a fait tant de bruit sur le *Zodiacus vitæ* du *Palingenio*, qu'on pourrait croire qu'il n'existe pas d'autre livre plus scandaleux, ou du moins, plus contraire aux ecclésiastiques de son temps. Dans le cours de notre ouvrage, nous avons cependant rencontré plusieurs autres poètes qui, sur ce sujet, se sont donné carrière autant et plus que le *Palingenio*. Quelquefois les ecclésiastiques eux-mêmes ne s'épargnaient pas. Il est vrai que souvent ce n'était qu'une sorte de raillerie qui n'avait d'autre but que d'égayer le public; et la cour des papes, les prélats, les moines qui en étaient l'objet, ne cessaient de s'en amuser à leurs propres dépens. Les comédies, écrites dans cet esprit, et représentées même devant Léon X et ses courtisans, en sont une preuve incontestable. Mais il ne faut pas confondre avec cette foule d'écrivains et de poètes enjoués, ou même libertins, ceux qui se croyaient inspirés par un sentiment de zèle ou d'indignation. *Palingenio* était sans doute du nombre de ces derniers. Dans le seizième siècle, et surtout dans sa première moitié, on pourrait désigner bien des écrivains de ce genre, tant en prose qu'en vers, qui ont échappé à l'inquisition romaine, et que Gerdes n'aurait pas oubliés, dans son *Spe-*

cimen Italiæ reformatæ, s'il les avait connus. Je saisis cette occasion pour faire remarquer un ouvrage qui détermine encore mieux le goût et le caractère du temps, et que l'histoire littéraire du siècle n'a pas assez signalé. Il appartient à *Antonio* ou *Antonino Ponto*, et porte le titre de *Romitypion*. L'auteur, qui était de Cosence, en Calabre, vivait du temps de Léon X et d'Adrien VI; il publia son ouvrage à Rome, en 1524 (*apud Antonium Bladum de Asula*, in-4°). C'est une espèce de roman en prose, divisé en trois parties, mais dont l'invention et le style tiennent plutôt de la poésie. Dans la première partie, on trouve une courte description de Rome antique : situation, portiques; bains, temples, théâtres, monumens, héros les plus célèbres, tout est rapidement et presque exactement décrit. Dans la seconde partie, l'auteur nous instruit de ce qui lui était arrivé, se trouvant dans le Panthéon, aujourd'hui le temple de la Rotonde. C'est là que lui apparut le vieux Caton, et qu'il s'entretint avec lui de divers sujets de physique, d'astronomie, de géographie, etc. Malgré les fréquentes digressions auxquelles ils se livrent, on ne perd jamais de vue Rome, objet principal de leurs considérations. Voici de quelle manière l'auteur décrit l'apparition de Caton : *Ecce ex abdito improvisus senior quidam divino vultu, et animi majestate, nec alias visâ, longe conspicuus, canâ specie, et non uniformi, supra quam cuiquam credibile possit esse venerandus, mihi adstitit repente.* Caton, voulant fixer l'attention de *Ponto*, et donner plus de poids à ses discours, lui dit : *Cato sum, qui sicut olim istam nunc dilapsam rempublicam, sic te consilio nunc quoque possum juvare.* La troisième partie de l'ouvrage est plus intéressante : le dialogue, entre l'ancien Romain et le moderne, roule sur la comparaison qu'on fait souvent de Rome antique avec la nouvelle, et tout le reste de l'Italie.

L'auteur entre dans de grands détails sur les causes des vicissitudes et de la chute de l'empire romain ; et, ce qui est plus remarquable, il paraît sympathiser beaucoup avec la manière de penser de Caton. Souvent il ne peut contenir son indignation en comparant l'état présent de Rome et de l'Italie avec ce qu'elles étaient jadis. Il se plaint, non moins que Caton, du nombre extraordinaire de moines, de leur paresse, de leurs mœurs, et plus encore du fanatisme ou de l'hypocrisie qui les ont produits. Il les désigne par des noms que nous ne nous permettrons pas de traduire. *Hi jure mihi corvi appellantur, advolantes ad escam, et non ad religionem.... Hi et corvi, et lurcantes porci non injuriâ censentur,* etc. Caton lui-même semble s'être donné beaucoup de peine pour connaître cette nouvelle espèce qui n'existait pas de son temps, et il la caractérise en ces termes : *Histo-rum enim major numerus, non piâ religione, sed beatioris vitæ delectabili ignaviâ, et obesioris ventris famelicâ ingluvie, divitias quas solas adamavit, desperans cœnobio, divinam cordis commotionem simulando, se addicit invitus, aut quia claudus, membroque aliquo diminutus, aut hujus civilis vitæ, non unâ asperitate, vel pauperie pressus : mox pane alieno fermentatus, sicut dudum erat superbiens, fit ibi longe deterior,* etc. Tel est l'esprit du livre de *Ponto;* et, ce qui n'est pas moins singulier, il le dédia à *Giovanni Ruffo,* archevêque de Cosence, son protecteur, qui lui-même adressa l'ouvrage à Maximilien Transilvano, secrétaire de Charles-Quint. Si l'on ajoute que *Blado d'Asola,* celui-là même qui fut imprimeur de la Bibliothéque vaticane, en fit l'édition à Rome, on en pourra conclure que les idées de *Palingenio* et de *Ponto,* loin d'être rares de leur temps, étaient, au contraire, et plus répandues et plus dominantes qu'on ne pense.

Page 410, lig. 5 : *Si le nombre des maîtres de chapelle, etc.*

Quelques expressions vagues, ou peu exactes, et par conséquent mal entendues, ont fait croire que la mélopée moderne a été introduite, en Italie, beaucoup plus tôt qu'on ne l'imagine. Des écrivains d'un grand crédit ont, surtout d'après l'autorité de *Planelli*, adopté cette opinion; mais, comme elle ne nous paraît pas assez fondée, nous croyons devoir indiquer ici les circonstances qui l'ont occasionnée, et les interpréter de la manière la plus convenable. On a débité que l'*Orphée* de *Poliziano*, vers la fin du quinzième siècle, avait été mis en musique tout entier, parce qu'il contenait quelque morceau destiné à être chanté. On a dit la même chose d'une espèce de farces, composées par le *Sannazaro*, intitulées *Gliuommere*, mot que le dialecte napolitain a tiré du latin *glomerus*. L'abbé *Galiani*, qui souvent adoptait et publiait les idées les plus singulières, y reconnut *les anciennes* traces de la comédie *buffa*, rimée et mise en musique. Voyez son traité sur le *Dialecte napolitain*. Les *Gliuommere* de *Sannazaro* n'existent plus; mais on a conservé de lui une farce qu'il composa sur la prise de Grenade, arrivée en 1492, et qui fut représentée à la cour de Naples, pour célébrer cet événement. Comme le poète y introduisit des danses et quelque personnage allégorique qui chante des vers et s'accompagne à la fois de son instrument, cette circonstance a fait dire que les princes aragonais ont les premiers donné des opéra dans leur cour, à Naples. *Signorelli* a prouvé que, malgré quelques traits de musique instrumentale et vocale, la farce de *Sannazaro* ne fut que récitée. (Voyez la *Coltura delle Sicilie*, t. III, p. 371). On trouve un exemple encore plus frappant dans la tragédie du *Notturno*, intitulée l'*Error femmineo,*

et rédigée en *ottava* et en *terza rima* : ce sont quelques strophes en vers octonaires, avec l'intercalaire suivant qui les termine,

Da poi notte vien la luce,

et que chantaient quatre musiciens. Cet usage de mêler quelque trait de musique dans les pièces dramatiques, soit en vers soit en prose, eut encore plus de vogue au seizième siècle. Nous avons déjà rappelé l'églogue, ou pièce bucolique, composée et récitée, en habits de bergers, par *Baldassar Castiglione* et *Cesare Gonzaga*, son ami, et où l'on introduisit de la danse et du chant. Mais ce qui prouve encore mieux cet usage, ce sont deux comédies en prose, jouées en 1545 et en 1546, à Naples, chez le prince de *Salerno*, *Ferrante Sanseverino*. Il est certain que ces pièces furent simplement récitées. (Voyez *Antonino Castaldo*, *Storie*, lib. I). Cependant le *Zoppino*, maître de chapelle de ce temps-là, dirigea la musique de la pièce ; et le *Dentice*, ainsi que les *Brancaccio*, célèbres musiciens, produisirent par leur chant le plus grand effet sur les spectateurs. Le même historien distingue les acteurs des musiciens, qui probablement n'exécutaient que les intermèdes. *Antonio Conti* nous assure (*Sighorelli*, *Storia de' teatri*, t. III, p. 269) qu'on chanta seulement les chœurs de la *Sofonisba* du *Trissino*, à Rome et à Vicence, et qu'on conserve encore les chœurs de la *Canace* de *Speroni*. On chanta aussi les chœurs de l'*Edipo* de *Giustiniani*, sur le théâtre *Olimpico* de Vicence, exécutés par quinze musiciens, partagés en deux rangs, et dirigés par un coryphée placé au milieu d'eux. Il faut donc entendre de la même manière ce qu'on a dit de l'*Egle* du *Giraldi*, du *Sacrificio* de *Beccari*, de l'*Aretusa* d'*Alberto Lollio*, du *Sfortunato* d'*Agostino Argenti*, etc. dont nous avons parlé

ailleurs, en citant les maîtres de chapelle qui en firent la musique. Cette musique se bornait aux intermèdes et aux chœurs des pastorales et des tragédies, ou s'étendait tout au plus à quelques traits particuliers de scène, tels que le *jeu de l'aveugle* dans le *Pastor fido*, et la scène du grand-prêtre, dans le *Sacrificio* de *Beccari*, où il chantait en s'accompagnant de la lyre. En effet le rôle principal de l'*Egle* de *Giraldi*, mise en musique par *Antonio del Cornetto*, fut joué par ce fameux *Clarignano*, dont nous avons parlé plus haut (p. 483), et qui avait été aussi un des personnages les plus importans de l'*Orbecche*, tragédie du même auteur; et *Clarignano* n'était que simple comédien. Ainsi le *Verato*, qu'on ne connaît que comme déclamateur, en jouant le premier rôle du *Sfortunato*, dont la musique avait été composée par *Alfonso della Viola*, ne pouvait que le déclamer, comme il avait fait dans d'autres pièces tragiques. Enfin l'*Aminta* et le *Pastor fido* reçurent également les honneurs de la musique, de même que tant d'autres pièces qui les suivirent ou les avaient précédées. Or comment aurait-on pu chanter et tolérer des pièces si étendues, et que le chant madrigalesque, alors en usage, aurait encore alongées? Ce serait ne pas connaître la nature des pièces, ni le caractère de la musique de ce temps-là, que d'imaginer qu'elles avaient été mises en musique et chantées tout entières. Ainsi, prétendre que dès la moitié du quinzième siècle, jusqu'au *Zarlino*, ou plutôt jusqu'en 1590, on chantait en Italie des opéra-comiques et de grands opéra, c'est entièrement méconnaître ou dénaturer l'histoire des lettres et des arts dans ce pays. Nous avons jugé d'autant plus nécessaire de rapprocher des faits et des circonstances qu'on n'avait pas assez bien saisis, qu'un auteur, auquel ses connaissances étendues, dans les beaux-arts et la musique, donnent quelque poids, vient d'avancer, sans le prouver

plus que les autres, qu'on a chanté entièrement toutes ces pièces, dont la musique a été composée par les maîtres de chapelle que l'on indique. Voyez *Discorso sull' origine, progressi e stato della musica italiana, di Andrea Majer*; Padoue, 1821.

Page 420, ligne 16 : *Caccini, Peri et Monteverde*, etc.

M. *Mayer*, dans l'ouvrage que nous venons de citer (note précédente), semble faire tous ses efforts pour ôter la gloire de l'invention du chant *récitatif* aux compositeurs *Peri*, *Caccini* et *Monteverde*, et pour la donner à *Giuseppe Zarlino*, auteur de la musique de l'*Orfeo*, représenté, dit-on, à Venise, en 1590. Ce fut à la même époque qu'*Emilio del Cavaliere* mit en musique la *Disperazione di Sileno*, et le *Satiro*, mélodrames de *Laura Guidiccioni*; et presque en même temps parut à Venise, cette espèce d'opéra-comique d'*Orazio Vecchi*, intitulé l'*Anfiparnaso*. Il semble incontestable que ce ne sont que les premiers essais d'une action continue, mise en musique tout entière. Mais M. *Mayer* prétend que le *Zarlino* fut le véritable inventeur de la moderne mélopée, et que son *Orphée* eut, même au dix-septième siècle, la plus grande célébrité. Il croit d'abord le prouver, parce que le cardinal *Mazarin* voulant donner à Louis XIV une idée du nouvel opéra italien, on préféra de chanter le mélodrame de ce célèbre compositeur. Il examine ensuite la musique de l'*Euridice*, qui fut le second essai mélodramatique de *Rinuccini*, et il ne la regarde pas, ainsi qu'on a fait jusqu'ici, comme la première esquisse du nouveau chant récitatif. Mais ce qu'on fit à Paris, du temps de *Mazarin*, serait-il une preuve du jugement et du goût de ceux qui préférèrent l'*Orphée* de *Zarlino* à l'*Euridice*, et surtout à l'*Ariane* du *Rinuccini*? Combien de fois n'a-t-on pas vu partout, et parti-

culièrement dans certains pays où le goût de la musique ne semble pas assez développé, préférer des opéra très médiocres à d'autres dont la supériorité est incontestable? Les remarques que M. *Mayer* a pu faire sur la musique de l'*Euridice*, nous paraissent plus dignes d'attention. Il trouve, en effet, dans le chant récitatif de cette pièce, un tour de phrases et de cadences qui, au lieu de suivre les accens et la prosodie de la langue, approche plutôt du caractère des airs. Les notes de la basse, loin de rester fermes, accompagnent sans cesse, dit-il, le mouvement du chant qui souvent est embarrassé par des passages de deux battutes; mais toutes ces observations, et d'autres semblables, montrent tout au plus que le chant récitatif de cette composition n'avait pas encore atteint le degré de perfection que donnèrent à ce genre de mélodie, long-temps après, le *Carissimi*, et plus encore *Vinci*, *Porpora* et *Marcello*. D'ailleurs a-t-il prouvé, en même temps, comme il devait le faire, que *Zarlino* s'était plus approché que *Peri*, *Caccini* et *Monteverde*, de ces modèles de perfection? Nous reconnaissons avec lui que le monologue de la *Didon* du *Vinci* est le type du *récitatif* perfectionné; mais il s'agit de savoir et de chercher lesquels de ses devanciers ont les premiers essayé ce que d'autres ont heureusement perfectionné, d'après leur exemple; et cet honneur fut constamment accordé aux trois compositeurs que nous venons de signaler, par tous leurs contemporains qui connaissaient en même temps les essais d'*Emilio del Cavaliere* ainsi que le mérite et les productions de *Zarlino*. Nous avons remarqué que le *P. Angelo Grillo*, ami du *Tasso*, avait désigné *Giulio Caccini* comme le père de ce nouveau genre de musique (ci-dessus, t. VI, p. 474); mais ce qui importe le plus, c'est l'autorité de *G. B. Doni*. Personne ne pouvait être juge plus compétent que lui sur cette matière;

et il regardait, dans son traité de la *Musique théâtrale*, ces trois compositeurs comme les véritables inventeurs du récitatif, et le *Corsi* et *Rinuccini*, comme les premiers qui les ont aidés de leurs conseils. (*Opere* de *G. B. Doni*, t. II, p. 25). D'ailleurs serait-il probable que *Patrizj*, le *Mei*, surtout le père du grand *Galilei* et tant d'autres, tous contemporains, qui s'occupèrent long-temps et sérieusement de la mélopée ancienne et moderne, la plus propre à la déclamation théâtrale, eussent méconnu l'essai de *Zarlino*, si celui-ci s'était le premier éloigné de la musique routinière et madrigalesque de son temps?

FIN DU DIXIÈME VOLUME.

TABLE DES CHAPITRES.

FIN DE LA TABLE DU DIXIÈME VOLUME.

FAUTES A CORRIGER

DANS CE VOLUME.

Page 210,	ligne 2,	*Ghiaradadda;* lisez : Ghieradadda.
343,	26,	*Domenichi;* lisez : Dominici.
385,	19,	*Ferrari Bianci;* lisez : Bianchi Ferrari.
413,	21,	*Cervetto;* lisez : Cerreto.



